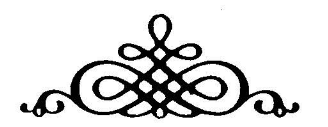
مع سعيد تقيّ الدين...

الدكتور سهيل ادريس



عام ١٩٤٦، كتبت في جريدة «بيروت» دراسة عن مسرحية «نخب العدوّ» لسعيد تقي الدين. ولم أكن أعرف عن المؤلف إلا أنه قد هاجر إلى الفيليبين منذ سنوات طويلة، وجمع من التجارة مالاً وفيراً، وأنه يتأهّب للعودة إلى الوطن.

وحين صدرت مجموعتي القصصية الأولى «أشواق» عام ١٩٤٧، أرسلت نسخة منها هديّة إلى سعيد تقي الدين. وبعد أشهر قليلة، وافاني البريد بمغلّف ثقيل حوى مقالاً طويلاً يقع في ثمانٍ وأربعين صفحة كتبه سعيد تقي الدين بأحرف كبيرة وأسطرٍ هابطة وخطّ لا قاعدة له.

ودفعت المقال إلى عبد الله المشنوق، رئيس تحرير «بيروت ـ المساء» فقرأه مستمتعاً ثم قال:

ـ ولكن المقال هجوم عنيف على مجموعتك، وبوسعك ألاّ تنشره...

قلت: بل أنا أصرُّ على نشره.

وصدر المقال بعد أيام على صفحة كاملة من «بيروت ـ المساء».

وأعترف هنا بأنّ نقد سعيد تقي الدين لـ «أشواق» قد خلّف لديّ آثاراً عميقة، وعلّمني كثيراً. ولا ريب عندي أني أفدتُ، واعياً أو غير واعٍ، من ملاحظاته النقديّة، وبدا ذلك واضحاً في مجموعتيّ التاليتين «نيران وثلوج» و«كلهنّ نساء»، وبدا أوضح في آثاري التالية من القصص والروايات.

ذكر سعيد تقي الدين أنه لم يلق في «أشواق» منجم ذهب ولا عروق تبر «ولكني وجدت الكثير ـ أقول الكثير ـ من الحصى حوامل الذهب. فهل تهتدي إلى المنجم في غدك؟ أو بعد عشرة أعوام؟ لا أدري! هذا سؤال لن يجيب عنه سواك.. ان غايتي في هذه الرسالة أن أدلّك إلى أقصر طريق بين الحصى والمنجم.»

وبعد أن عرَّف سعيد القصّة بأنها «حادثة غير عادية محتملة الوقوع» ذكر أنّ قصص «أشواق» أكثرها حوادث غير عادية ولكنها غير محتملة الوقوع...

ثم أضاف بأسلوبه اللاذع الممتع «وأنت، يا سهيل ادريس، جزل، جميل العبارات، مليونير ألفاظ، ولكنك كأكثر كتبتنا، فقرك في غناك. إذ أنّ هذه الثياب الأنيقة من ألفاظ وتعابير وعبارات تصرفك عن ترويض جسدك، فتكتفي بجمال ما يعلوه من ثياب ولا تطلب في الجسم صلابة عضلات.»

ويعمد سعيد تقي الدين بعد ذلك إلى لهجة السخرية التي هي أفعل في النفس من أيّ نقد مباشر. وأودّ هنا أن أنقل إلى القراء مقطعاً بكامله من هذه السهام الساخرة التي يوجهّها إلى لغتي في «أشواق»:

«خذ هذا الازدواج المعيب الذي يكاد لا يتفلّت منه أي من كتّابنا. إني أنقل إليك بعضاً من عباراتك المزدوجة فيما أنا أقلب صفحات كتابك. «خوالج النفس، ورغائب الروح» (ص ٨)، «أطفئت عيناه فهو لا يبصر» (ص ١٠) إذا أطفئت عيناه فهو طبعاً لا يبصر! ـ «سرّاً يستكنّ بين جنبي هذا الشابّ، وينطوي في جانحتيه» ـ «فرق وفزع» (ص ٩٩) ـ «مطمئنة إليه كل الاطمئنان سعيدة به غاية السعادة» (ص ٨٦) ـ «من حب وودّ وسرور ورضى» (ص ٤٥) ـ «شذى وعطراً» (ص ٢٥) رويدك! أراك انفعلت. تريد أن تقول لي إنك لست من عبيد التقاليد، وأن الازدواج لا يركب قلمك. تريد أن تشرح لي الفرق بين «الاطمئنان والسعادة» و«الحب والودّ». قبل أن تفعل ذلك، هلاّ أفهمتني الفرق بين أن يصمت وأن يسكت؟ (ص ٥٦) غريب أن لم يقم قبل اليوم ناقد ـ فيما أعلم ـ ينادي بنا أن اقتصدوا بالكلمات واقتطعوا هذه العبارة الثانية

التي هي في نثرنا في معظم الأحيان ترديد للعبارة الأولى يُستغنى عنه. هي صدى السجع الذي مَرِضَ به الأدب العربي في أسقم أيّامه (كان في وسعي أن أزاوجها: «وبلي به في زمن نحوله»).

ويتابع سعيد تقي الدين، مستهزئاً:

«وفضلاً عن الازدواج، فإني أراك تؤمن بأنّ أيّ كلمة غير مألوفة هي كلمة حبيبة. لماذا «تصرّمت» أيام؟ (ص ٢٧) أيُّ أجمل: «تصرّمت» أو «مضت» أو «ولّت» أو «فاتت» أو «انقضت»؟ ثم لماذا «زجّيت لدى صديقك في كيفون تسعة أيام؟ لماذا «زجّيت» لماذا؟ ما عيب «قضيت» أو «صرفت» أو «أنفقت» أو «لبثت» أو «مكثت»؟ ما عيب هذه الألفاظ غير أن الناس كلهم يفهمونها وأنّنا رُبّينا على خطأ أن البلاغة هي في كتابة ما يصعب فهمه؟

«ولماذا تحدث الأمور في كتابك في «ذات أصيل» و«رأد الضحى»؟ ومن هي هذه الفتاة البيروتية التي تريد أن تتعلّم الكلمات ثم هي لا تزال تتعثّر بأذيالها»؟ (ص ٩) إذا كان في بيروت مثل هذه الفتاة، أرسل لي عنوانها، فإني أريد أن أتبرّك بتلك الأذيال!... ثم قل لي أحقاً حينما صيّفت في بوارج كنت تطالع «إذا شرعت طيور الدوح تصدح»؟ على علمي أن كلّ الطيور الصدّاحة في لبنان هجرت الدوح وعشعشت في قصائد بشارة الخوري!»

ثم تأتي الضربة القاضية من قبضة سعيد تقي الدين:

«... إنك بين فتى «يصمت ويسكت، و«أيّام زجّيتها» وأمور تحدث في «ذات أصيل» وفي «رأد الضحى» وبيروتية «تتعثّر بأذيالها» ومطالعة «إذا شرعت طيور الدوح تصدح» - قد خلقت جوّاً مصطنعاً يوهم القارىء لأوّل وهلة أنْ ليس هنالك من قصص ولا مواهب، بل إن أحد غلمان المنفلوطي يغامر بنشر كتاب!»

ويحسُّ الناقد بأنه جرح المنقود فأدماه، فاذا به يحاول أن يداوي:

«ولئن آلمتك هذه العبارة، فليفرحك أن تنظر إلى نفسك في اللحظات التي أعتقت بها قلمك من العبودية اللفظيّة. ما أجمل اللّذّة الكبرى «وشعرت بلذّة تقطر من أسناني» (ص٧١) يا جميل! هذا أدب! وما أبدع وصفك للفتى «ظفر بفتاة وهي خجلة مستسلمة، وحين استقرّ بهما المقام نظر إليها وفي عينيه بريق النصر، وعلى شفتيه بسمة متكبّرة، وإذا هي تغضي وتصرف نظرها عنه»، وحين علوت بقارئك إلى الأثير في «سراب. سراب» لقد بلغت الإبداع بأمر بسيط: إعادة لفظة عذبة (ص ١٢). وهات لي كأساً أسكر منها وصُبَّ لي فيها «ليس يهمّني أن تحدّثني عنك، فأنا أراك بملء عيني».

وأتساءل الآن: أصحيح أنّ في هذه العبارات التي جرت على قلمي بدائع وروائع؟ أم أنها أقرب إلى المجاملة وتطييب الخاطر؟

وأذكر هنا، بالمناسبة، أن سعيد فريحة علّق على نقد سعيد تقي الدين لـ «أشواق»، فغمز من قناتي، فكان أن انبرى سعيد تقي الدين، يردّ على صاحب «الصيّاد»، في رسالة وجّهها إليه قائلاً:

«إن ما ظهر في كتاب «أشواق» تحت فيض تلك الأشعّة النافذة التي سلّطتها عليه هو أكثر بكثير من الذي يبقى من معظم كتب هذه الأيام لو سُلّطت عليه مثل تلك الأشعّة. إن سهيل ادريس أظهر تهذيباً رفيعاً وشرف نفسٍ نادراً حين نشر نقداً قاسياً لكتابه من أحد أخلص أصحابه. بل هو كشف عن ثقة نفس يُحسد عليها. ولئن كان يصعب عليك أن تراه بسبب قربه منك، فاعلم أنك تجاور من سيصير جبّاراً. إن في قلبه ورأسه حمماً سيبهر العيون وهجُها» (الصياد، العدد ١٩٧ سنة ١٩٤٨).

وبعد، فقد نقلت أعلاه جزءاً يسيراً من نقد سعيد تقي الدين لمجموعة «أشواق»، وأكرّر أني تعلّمت منه الكثير، وأني مدين له، قبل كل شيء، بتحرُّر لغتي من الترادف والتقعُّر والتغريب، وباكتساب فنّي القصصي، والروائي فيما بعد، شفافية الإيحاء ورمزيّة الإيماء.

وفي عام ١٩٤٩ طلبت من سعيد تقي الدين أن يُقدِّم لمجموعتي الثالثة «كلهن نساء»، فكتب يتساءل:

«حين نبحث قصص سهيل ادريس، نقابلها بقصص من؟ أبالذين شذّوا عن القاعدة؟ أتعرفهم؟ أم بالذين يدّعون النبوّة مزدهين بطويل اللحى والسبحات؟ أم بالذين يريدون أن يصبحوا قصاصين برغم أنفك وأنفي؟ أما هؤلاء، فمن الواضح أن مؤلفنا أرفع منهم، بل أنك تظلمه إن ذكرته وذكرتهم في نفس واحد. وأما تلك الحجارة التي ليس لها من ميزة عن باقي الحجارة إلا أن الناس يحجّون إليها، فلن نقابل ادريس بهم، فإني - والحمد لله - لا أرى الناس يتبركون بلمسه. إذن، فلم يبق لنا أن نقايس سهيل ادريس إلا بسهيل ادريس.»

واستطرد سعيد تقي الدين في مقدّمته إلى القول:

«في كتابه «أشواق» كشف المؤلف عن سليقة القاصّ، تعوزها عظمة الفكرة وطرافة الموضوع، وعن انسياب لغة الإفصاح يشوبها الترسُّل، وعن قلق الروح وهو الحافز الأدبي الأهمّ، وعن انعدام الصنعة الميكانيكية، وليس من الصعب درسها وإتقانها. وفي «كلهنّ نساء» أثبت المؤلّف أنه حيّ بسبب أنه نما. فقد اتّسع أفق السليقة، وظهرت الصنعة إلى حدّ كبير من الحذق، وأشرقت - وهذه كانت وثبةً لا خطوة - طرافة الموضوع.»

وأنهى سعيد مقدمته بقوله:

«صحيح القول أني لا أعتمد الموازين الخفيفة الشائعة حين أقول إن المؤلف جاز إلى القصّة الشوط التمهيديّ، وأنه، وقد سلم من الإخفاق، يتوجّه إلى الإبداع».

* * *

كانت الرسائل التي تبادلتها مع سعيد تقي الدين وهو في الفيليبين، قد ربطت بيننا بصداقة أدبيّة بدأت تتوثّق وتتعمّق منذ سافرت إلى القاهرة (في آذار ١٩٤٨) للقاء سعيد في طريقه إلى لبنان عائداً من الفيليبين.

وقضيت بضعة أيام نعمت فيها بصحبة إنسان شديد الحيويّة والمرح، حاضر البديهة، سخيّ اليد.

وحين عدت إلى بيروت، نشرت في «بيروت ـ المساء» (آذار ١٩٤٨) الحكايات التالية، بلا توقيع.

اضحك مع سعيد تقي الدين

● حين وصل الأستاذ سعيد تقي الدين إلى القاهرة، كتبت بعض الصحف المصرية نبأ وصوله، ولكنها اختلفت في لقبه، فكتبت «الأهرام» أنه قنصل لبنان الفخري في نيويورك، وكتبت «المصري» أنه قنصل لبنان في كشمير. . وسئل الأستاذ تقي الدين عن هذا الاختلاف فأجاب:

ـ لا بأس في ذلك. . فالمعاش على كل حال واحد. .

والمعروف أن القنصل الفخري لا يتقاضى معاشاً. . .

● يطلق المصريون اسمي «طماطم» و«أوطة» على ما نسمّيه نحن «بندورة». وقد استدعى الأستاذ سعيد تقي الدين ذات يوم أحد «الغرسونات» في مطعم بالقاهرة وناوله صحناً وقال له:

ـ أرجو أن تملأ لي هذا الصحن: ثلثه أوطة وثلثه طماطم وثلثه الأخير بندورة.

فانطلق الغرسون وهو يقول: «حاضر يا بيه. .» ولكنه وقف بعد لحظات، والتفت ليرى أديبنا مستغرقاً في الضحك!

● دعا أديب مصريّ الأستاذ سعيد تقي الدين مع بعض الأدباء إلى غداء في حديقة الحيوانات بالقاهرة. وهناك راح أحد الحضور يشيد بصاحب «حفنة ريح» وبكتابه ويطريه. فالتفت إليه الأستاذ تقي الدين قائلاً:

ـ أذكّرك يا صديقي بأنني لست أنا صاحب الدعوة!

● سأل بعضهم سعيد تقي الدين عن عمره فأجاب: حين سافرت إلى الفيليبين، كنت في الثانية والعشرين من عمري. وقد قضت هناك ٢٢ عاماً فيكون المجموع ٤٤ سنة.

فعلّق سهيل ادريس قائلاً: الله يمحق اللي بيصدّقك!

فأجابه الشيخ سعيد: الله يمحق اللي منتظر أنك تصدّقه!

* * *

بعد الدراسة التي كتبتها عن مسرحية سعيد تقي الدين «نخب العدوّ»، ودراسته هو عن «أشواق» ظللنا نتبادل الرسائل الأدبية فترة طويلة، ثم أرسل لي سعيد مخطوطة مسرحيته «حفنة ريح» وأرفقها بمجموعة أقاصيص «موجة نار»، وكلّفني بأن أضمّ إليها مراسلاتنا وأشرف على نشرها جميعاً في كتاب واحد. وقد حوّل لي مبلغاً من المال للإنفاق على إصدار الكتاب الذي نشرته دار العلم للملايين. وكتبت أخبره أنه بقي من الحوالة مبلغ، فأجابني بأن احتفظ به تعويضاً عن الجهد الذي بذلته في إصدار الكتاب. وحين استكثرت المبلغ أجابني ملحّاً بالاحتفاظ به وأضاف يقول: «لا بدّ أن أحتاج إليك ذات يوم!»

وقد عاد سعيد إلى بيروت ممتلئاً بالرغبة في العمل الثقافي، فانتخب رئيساً لجمعية متخرجي الجامعة الأميركية في دورتين متتاليتين لمدة ثلاثة أعوام ونصف أقام فيها مبنى نادي الخريجين، وأشرف على مجلة «الكلية» التي أرادها منبراً للدفاع عن قضية فلسطين، وأسّس لجنة «كل مواطن خفير» لمكافحة النشاط الصهيوني شعبياً بأساليب عملية.

وكنت ما أزال في باريس، لإعداد شهادة الدكتوراه، حين قرأت في الصحف نبأ انضواء سعيد تقي الدين إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي عام ١٩٥١.

«حصل تحوّل جذري في كتابات سعيد تقي الدين، بعد دخوله الحزب. ويلاحظ أن إنتاجه تطعّم بالعقيدة القومية الاجتماعية، وتناول في معظمه الدفاع عن مبادىء الحزب وإيضاح فضائله والرد على التهم التي ألصقت به، وهي مجموعة ضخمة من المقالات، معظمها نشر في «الأحد» و«صدى لبنان» و«النهار» و«كل شيء»[1].

وحين عدت من باريس وانصرفت إلى العمل لإصدار «الآداب» طلبت من سعيد تقي الدين قصة جديدة من قصصه لتنشر في العدد الأوّل، فوافاني بقصته الرائعة «المرحوم».

وبعد بضعة أشهر من ذلك العام (١٩٥٣) زارني في مكتب «الآداب» بدار العلم للملايين ليهنئني على المجلة ويشجّعني على المضيّ في إصدارها. وقبل أن ينصرف قدّم لي شكاً بمبلغ ألف ليرة لبنانية (ما كان يساوي آنذاك زهاء ٥٠٠ دولار) على سبيل الدعم والمساعدة.

لكنه بعد ذلك بأيام، أرسل لي قصيدة ومقالة وقصّة لأدباء لم أكن قرأت لهم شيئاً. وحين وجدت أن هذه المادّة كلّها كانت مدحاً للحزب القومي الاجتماعي ولزعيمه أنطون سعادة، أعدت المادّة لسعيد، مرفقاً بها شكاً بألف ليرة، رافضاً أن أجعل من «الآداب» بوقاً لأيّ حزب.

وانقطعت الصلة بيننا فترة طويلة قضاها في نشاط حزبيّ محموم. وكنت أتسقّط أخباره من أصدقاء مشتركين عرفت منهم أنه قد أنفق كلّ ماله في خدمة الحزب، وأنّ صحّته كانت تنهار بعد انعطاب قلبه.

وقد زارني ذات يوم من عام ١٩٥٦ فهالني هُزاله، وخلّف في نفسي حزناً عميقاً حين صارحني بأنه آل إلى الإفلاس. ولم يتورّع عن مطالبتي بمساعدة مالية قال إنه سيسلّمها إلى الحزب. فقدّمت له مبلغاً كنت قد أدّخرته لليوم الأسود، لكني قلت له:

ـ هذا المبلغ لك أنت. لقد سبق أن ساعدتني.

وانصرف من غير أن يعلّق بكلمة.

وهاجر سعيد تقي الدين إلى المكسيك وكولومبيا في أيلول ١٩٥٨

---

(١) سعيد تقي الدين: سيرته وانتاجه، تأليف ادفيك جريديني شيبوب، ص ٦٩.

محاولاً أن يجمع المال لحزبه، مخططاً للاستيلاء على الحكم في لبنان. لكن نوبة قلبية قضت عليه وهو يستحّم في البحر هناك، في ١٥ شباط ١٩٦٠.

* * *

كتبت عن «سعيد تقي الدين والقصة القصيرة» (الآداب، العدد الخامس أيار ١٩٦٠) فقلت:

«ظل سعيد تقي الدين طوال ثلاثين عاماً في مهجره يغنّي العودة إلى الوطن. ويحمل كلّ ما يكتبه هذا الحنين العميق، عبر مسرحيّات وأقاصيص يمثّل «المغترب» الدور الأول فيها، ويدور موضوعها الرئيسي حول «الأرض».

«ولكن سعيد تقي الدين عاد إلى لبنان ليعيش فيه قلقاً سياسياً عنيفاً ضيّع فيه نفسه وقدَره، وانتمى إلى حركة القوميين الاجتماعيين التي ننكرها نحن القوميين العرب، ثم اضطر إلى مغادرة وطنه في أعقاب الثورة اللبنانية، وعاد إلى المهجر ليموت في أعنف اغتراب روحي عرفه أديب في هذا العصر.

«ولكن الغريب في أمر هذا القصّاص أنه انتهى أديباً حين بدأ سياسياً، فلم يكتب قلمه أثراً فنّياً واحداً بعد انخراطه السياسيّ (. . .) ولسنا نقصد بذلك أن نحرم على الأديب أن يشارك في الحياة السياسية لوطنه وقومه، فالأديب الحق لا يستطيع إلا أن يشارك، ولكننا نطلب أن يحول دون أن تقتل هذه المشاركة الفنّان فيه.

«والواقع أن سعيد تقي الدين قد انتهى أديباً حين أصبح داعية، وغدت كتاباته بوقاً للتسبيح بمبادئه، وكم كنا نودّ لو أنه ضمّن معتقداته رواية أو مسرحية، أو حتى قصة قصيرة، تكون قبل كل شيء رواية أو مسرحية أو قصّة. لو فعل ذلك، لتضاعف كسب الأدب منه، ولما خسرنا فيه وجهاً من ألمع قصّاصينا المعاصرين».

أزمة الثقافة العربية(*)



الدكتور محمد عمارة

في الحديث عن «أزمة الثقافة العربية» ـ ونحن على أبواب العقد الثاني من القرن الخامس عشر الهجري ـ والعقد الأخير من القرن العشرين الميلادي ـ يحسن بنا ـ التزاماً بالمنهج العلمي ـ أن نبدأ هذا الحديث بتحديد ما نعنيه بمضامين المصطلحات.. مصطلحات العنوان الذي نعنون به هذا الحديث..

○ فالأزمة.. هي: الشِّدة والضيق والمأزق، الذي يمنع المصاب به ـ إنساناً كان أو أمة أو ثقافة أو حضارة ـ من الحركة الحرة، والنمو الطبيعي، والحيوية المعبرة عن الطاقة الطبيعية لضحية هذا الضيق وفريسة هذا المأزق.

ذلك هو ما نعنيه بهذا المصطلح.. مصطلح «الأزمة».

○ والثقافة.. ـ في عرفنا ـ هي: كل المعارف والعلوم والفنون والآداب التي يكون موضوعها، وتكون مقاصدها: عمران النفس الإنسانية وتهذيبها وتنمية أدوات شعورها واستشعارها لما خلق الله لها في هذا الكون من مصادر النفع وآيات الجمال..

وهي ـ الثقافة ـ في اختصاصها بعمران النفس الإنسانية ـ تعد واحدة من شقي «الحضارة».. أما شقها الآخر، فهو «التمدن» ذلك الذي يشمل المعارف والعلوم ـ والتطبيقات التقنية ـ التي موضوعها ومقاصدها: عمران «الواقع» بالأشياء..

فمن «الثقافة» و«التمدن» تتكون الحضارة، التي هي عمران النفس الإنسانية، وعمران الواقع، الذي يعيش فيه الإنسان بالأشياء..

○ أما العربية.. ـ كصفة نميز بها ثقافتنا التي نتحدث عن أزمتها ـ فإنها تعني ـ في عرف كاتب هذه الصفحات ـ وخاصة في مثل هذا المقام.. مقام الحديث عن الثقافة ـ تعني «الإسلامية» ـ بالمعنى الحضاري الشامل ـ ذلك أن معيار «العروبة» هو اللغة العربية، فهي التي حددت نطاق الأمة ـ أي الجماعة ـ العربية..

ولقد كان الإسلام هو الذي أقام بنيان هذه الأمة، ومد نطاقها، عندما غدت العربية لسانه، كما كان المضمون الذي تجسد في علوم الشريعة، والروح التي سرت لتنشيء علوم الحضارة، ولتصبغها بصبغته.. فهو «الرسالة الخالدة» لهذه الأمة الواحدة!..

هذا عن المضامين، التي نعنيها لمصطلحات عنوان هذه الصفحات: «أزمة الثقافة العربية».

□ □ □

واذا نحن شئنا أن نكثف التعبير عن طبيعة أزمة الثقافة العربية في كلمات، فاننا نستطيع أن نقول: أن جوهر هذه الأزمة: هو إسراف العقل العربي والإسلامي في المحاكاة والتقليد، وفقره وافتقاره إلى الإبداع والتجديد!

○ فالقطاع الأكبر من مثقفي هذه الأمة ومفكريها، فريسة «للانقسام الحاد» ـ وليس «التنوع» ـ حول: هوية النفس العربية.. أهي إسلامية؟.. أم غربية؟.. أهي ماضوية تراثية؟.. أم ماضوية ومعاصرة؟.. أم أن «الحداثة» ـ التي تقطع الصلات بالموروث ـ هي مذهبها وطريقها؟...

وحتى بين التراثيين الماضويين، هناك الانقسام الحاد حول: أي ماض وأي سلف ننطلق من ميراثه ونسترشد بآثاره؟.. أهو سلف عصر الازدهار؟.. أم سلف عصر التراجع والجمود؟ بل أن معايير الازدهار والتراجع هي الأخرى موضع خلاف حاد بين التراثيين الماضويين!.. وأضف إلى ذلك خلافهم حول دور العقل ومقامه في التعامل ومقامه في التعامل مع الموروث!..

وليس أهل المعاصرة والحداثة بأحسن حالاً في هذا الموضوع.. فإذا كانوا قد اتخذوا الحضارة الغربية قبلتهم التي إليها يتوجهون، ومنبعهم الذي منه يغترفون.. فإن منهم من جعل «الشمولية ـ المادية» سَلَفَهُ الذي يحتذيه.. ومنهم من جعل «الليبرالية ـ الرأسمالية» المثال الذي يبتغيه، فتوزعتهم هم الآخرون، مدارس الغرب وتياراته ومذاهبه الفكرية والاجتماعية.

(*) بحث قدم في المهرجان الوطني للتراث والثقافة السادس الذي أقيم في الرياض بالسعودية في شهر آذار الماضي.

بـل إن هنـاك نحـواً آخر من الخـلاف قـام حـول فهم معنى «المعاصرة».. فعلى حين يفهمها البعض على أنها النموذج الحضاري الغربي.. يراها آخرون: التعامل مـع العصر، حتى ولو أثمـر خياراً حضارياً متميزاً عن النموذج الغربي!

هكذا.. وعلى هذا النحو، يعـاني القطاع الأكبـر من مثقفي هذه الأمـة ومفكـريهـا من هـذا «الانقسـام الحـاد» في «الأصـول.. والمنطلقات.. والمقـاصد والغـايات».. وليس من مجـرد «التنوع» في السبل والمناهج والفروع..

○ ويـزيد من مخـاطر هـذا الانقسام: تكـافؤ ـ أو تقارب ـ قـوى وإمكانات التيـارات الرئيسيـة التي تتنازع هـذه المواقف والمنطلقات والمقـاصد والتـوجهات ـ وخـاصة تيـاري التقليد لماضينا وسلفنا، ولماضي وسلف ونموذج الحضـارة الغربيـة ـ الأمر الـذي حال، حتى الآن، دون حسم الجدل والاختـلاف حـول طبيعـة «هـويـة النفس العربية»، وطبيعة «مذهبية ثقافتها»...

فهـذا التكافؤ ـ أو التقـارب ـ بين تيـار التقليد والمحـاكاة للسلف ـ وهو الذي يجتـذب وجدان العـامة وأفئـدة الجمهور ـ.. وبـين تيار التقليد والمحاكاة للغرب ـ وهـو الذي يهيمن عـلى القطاعـات المؤثرة ومـراكـز التـوجيـه في العلم والتعليم والتثقيف والإعلام ـ.. هـذا التكافؤ ـ أو التقارب ـ بين «تياري المحاكاة والتقليد»؟! ـ مع ضعف تيـار الإبداع والتجـديد ـ هـو الذي جعـل الأمة، ويجعلهـا تستنفـد أغلب طاقاتها الثقافيـة والفكريـة في هذا «الصراع الـداخلي»، عـلى النحـو الذي جعـل بأسها بينها شـديداً.. فـاستنزفت أغلب هـذه الطاقـات في «الصراع»، لا في «الإبـداع».. يهدم تيـار مـا يبنيـه الآخر، ويقتلع هذا مـا يغرسـه ذاك.. فكأنها يمارسان «لعبـة شد الحبـل»، فوقف فعلهـما معاً ـ بسبب تكـافؤ الـطاقـات ـ عنـد نقطة «الصفر» لا يتعداها!..

لقـد تحصنت هذه التيـارات بالتقليد، لا بالتجـديـد.. التقليـد المتخلف الموروث أحيـانـاً.. وللوافد غـير الملائم أحيـانـاً أخـرى.. الأمر الذي أفضى إلى انتشار أخطر أمراض أزمة الثقـافة العـربية.. مـرض: الفقـر في الإبـداع والتجـديـد، والإخـلاد إلى المحـاكـاة والتقليد.. وهل هناك أزمة ثقافية أسوأ وأشد من توقف عقل الأمـة عن الإضافة الخلاقة، ووقـوفه عنـد الأعتاب مستفتياً؟!.. يستفتي أمواتنا الحلول لمشكلات «الأحياء»!.. أو يستفتي «الآخر الحضاري» الحلول لمشكلات «الذات»!!..

ذلك هو «الشلل» الذي يعبر عن جوهر أزمة الثقافة العربية، كما يراه كاتب هذه الصفحات..

□ □ □

لكن...

إذا استـطاعت هذه السطور التي سبقت «الإشـارة» إلى جـوهـر الأزمة، فإن المقام لا يستغني عن «تفصيل» ـ مناسب للإطـار ـ يلقي الضوء على معالم ومواقع هذه التيارات التي تتقاسم التعبير عن ثقافتنا العـربية والتـأثير في عقـل الأمة ووجـدانها.. ففي ذلك بيـان لأبعاد الأزمة وحجمها، وفيه، كذلك، إشارات إلى طـريق الخروج منهـا، والانعتاق من مأزقها..

وإذا كانت هذه التيارات الفكرية والثقافية قد تمثلت في:

★ تيار التقليد للموروث..

★ وتيار التقليد للوافد الغربي..

★ وتيار الإحيـاء والتجديد..

فـإن المقام يقتضي حـديثاً يـوجز ويكثف معـالم كل تيـار من هذه التيارات.

١ ـ تيار التقليد والمحاكاة للموروث:

منطلقات هذا التيار ومنابعه هي: فكـر أسلافنـا، الذي تبلور في عصـور التـراجـع لحضـارتنـا الإسلاميـة عـلى وجـه الخصـوص والتحديد!.. فأهله ومؤسساته لا يعرفـون كثيراً عن حقيقـة المنابـع الجوهرية والنقية لفكر الحضارة الإسلامية، ولا يهتمون كثيراً بـإبـداع عصر الازدهـار لهـذه الحضـارة.. وأغلب زادهم الفكـري هـو ابن لقرون التراجع والجمود المملوكية ـ العثمانية.

وإذا كان هذا التيار قد ضم فصائل ثلاثاً:

أ ـ مؤسسات العلم والتعليم الموروثة.. مثل الأزهـر، وما مـاثله وشابهه من المدارس والجامعات.

ب ـ والطرق الصوفية.. وتنظيماتها، ومشيخاتها المتعددة.

جـ ـ والنصـوصيـون.. الـذين وقفـوا عنـد ظـواهـر النصـوص ودلالاتهـا، عازلـين اياهـا عن مـلابساتهـا وعن مقـاصـد الشريعـة والتشريع المبتغاة من هذه النصوص..

إذا كـانت تلك هي أبرز فصـائل هـذا التيار.. فإننا نعـرف له فضل الحفاظ عـلى تراثنـا، وفضيلة الدفـاع عنه أمام الوافـد الغربي الـذي أراد اقتلاعـه والحلول في مواقعـه، الأمر الـذي حفظ لـلأمة ولثقافتها التواصل مع ماضيهـا الحضاري، ومكن لحـركات الإحياء والتجديد مادة ومنطلق هذه الإحياء والتجديد..

ذلك فضل لا ينكر لفصائل هذا التيار..

لكن هذا التيار، الذي جفل من «الـوافد الغـربي»، فانكفـأ على «الـذات»، قد ظـل عاجـزاً عن صياغـة الخيار الحضـاري والنموذج التجديدي القادر على منافسة النموذج الغربي.. لا لقصـور طبيعي في عقول أعلام هذا التيار، وانما لعيب في بضاعتهم الفكـرية.. فلقـد كانت بضاعة عصر تراجعنا الحضاري.. أي أنها كـانت عرضـاً من أعراض مرض التخلف الحضاري الذي أصاب هذه الأمة، فأنى لها أن تكون سبيلاً ومادة للنهضة والأحياء»؟!.

لقد تأملتُ ـ وأنا الذي درست في الأزهـر ـ وتساءلت: لماذا كانت أغلب الكتب التي نـدرسها مؤلفـة في عصر التراجـع وليس في عصر الإبداع الحضاري لأمتنا؟!

وفي ضـوء هـذا التـأمـل، وهـذا التسـاؤل، فهمت معنى عبـارة

الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده (١٢٦٦ - ١٣٢٣ هـ، ١٨٤٩ - ١٩٠٥ م) التي يقول فيها عن الأزهر وأبنائه:

«إنهم لا يتعلمون، في الأزهر، إلا بعض المسائل الفقهية، وطرفاً من العقائد، على نهج يبعد عن حقيقتها أكثر مما يقرب منها! وجل معلوماتهم: تلك الزوائد التي عرضت على الدين، ويُخشى ضررها، ولا يُرجى نفعها.. فهم أقرب للتأثر بالأوهام، والانقياد إلى الوساوس من العامة، وأسرع الى مشايعتها منهم!.. فبقاؤهم فيما هم عليه مما يؤخر الرعية![1]..».

وهذه المؤسسات التعليمية العريقة الموروثة، عندما سلكت طريق التطور، أخذت «بشكل» التجديد، لا بجوهره، فاقتربت - في أحيان كثيرة - من «التغريب»، أكثر من اقترابها من المنابع الجوهرية والنقية للفكر الذي أبدع وميز حضارة الإسلام.

أما المؤسسات الصوفية، فإنها - باستثناء القلة القليلة التي رحم ربي - قد استبدلت الشعوذة والخرافة بحقيقة التصوف، كسبيل لتهذيب النفس، ورافد يزامل العقل في اقامة التوازن بثقافة الانسان.

واذا كان التيار النصوصي الحديث، قد نفض عن عقائد الدين كثيراً من البدع، وعن تصورات العامة كثيراً من الخرافات، فان جموده عند حرفية ظواهر النصوص قد أورثه العجز عن إبداع المشروع الحضاري الذي يصوغ الإنسان المقاوم للزحف الغربي.. لقد أضاف هذا التيار النصوصي حصناً جديداً منيعاً إلى حصون «الرافضين للتغريب».. والممتنعين عن الاستلاب الحضاري.. لكن عجزهم عن إبداع البديل المعاصر، القادر على منافسة النموذج الغربي والانتصار عليه، قد هيأ ذلك «الفراغ» الذي تقدم التغريب لملئه واحتلاله، إن في عقول «النخبة» التي تغربت، أو في واقع الأمة الذي أصبح محكوماً بقوانين وفلسفات التغريب!..

وإذا كنا قد أوردنا عبارة الامام محمد عبده، التي وصفت الحالة الفكرية لأبناء الأزهر - على عهده -.. فإن له عبارة تصف هذا «الفصيل النصوصي» من فصائل تيار التقليد الموروث.. يقول فيها عن أهله: إنهم «أضيق عَطَناً[2] وأحرج صدراً من المقلدين! فهم، وإن أنكروا كثيراً من البدع، ونحّوا عن الدين كثيراً مما أضيف اليه، وليس منه، إلا أنهم يرون وجوب الأخذ بما يفهم من لفظ الوارد، والتقيد به، دون التفات إلى ما تقتضيه الأصول التي قام عليها الدين، وإليها كانت الدعوة، ولأجلها منحت النبوة، فلم يكونوا للعلم أولياء، ولا للمدنية أحباء!»[3]..

تلك هي أبرز فصائل هذا التيار.. تيار التقليد والمحاكاة للموروث.. الذي كان له فضل الحفاظ على «الذات الثقافية» لكنه

(١) محمد عبده: **الأعمال الكاملة** ج ٣، ص ١١٢ - ١١٤، دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة، طبعة بيروت سنة ١٩٧٢.

(٢) أي صدراً وأفقاً!

(٣) المصدر السابق، ج ٣ ص ٣١٤.

انكفأ على هذه «الذات» - وكانت في أغلبها - «ذات» عصر التراجع الحضاري - الأمر الذي أعجزه عن منافسة النموذج الغربي.. نموذج فكر عصر الإحياء والثورة الصناعية في أوروبا، ذلك الذي جاء إلى بلادنا في ركاب جحافل الاستعمار الغربي الحديث..

لقد تحصن هذا التيار بالماضي، ومن ورائه أفئدة العامة والجمهور، فترك الحاضر وعقول النخبة التي صنعها الاستعمار في مؤسساته الفكرية، ووفق مناهجه الوضعية.. ترك كل ذلك فراغاً للاستلاب الحضاري والتغريب.

٢ - تيار المحاكاة والتقليد للوافد الغربي - (التغريب) -.

لقد بدأت بذرة هذا التيار أول ما بدأت بمصر إبان الحملة الفرنسية عليها (١٢١٣ هـ ١٧٩٨ م).. فكانت بدايات فكرة: الاستقلال عن الموروث، وقطع حبال التواصل الحضاري.. والاستقلال عن المحيط، العربي الإسلامي.. واستبدال النموذج الغربي بدلاً من المنابع الحضارية الإسلامية.. والوطنية القطرية بدلاً من الجامعة الإسلامية.

ولقد صاغ هذا المشروع - لاستقلال مصر عن منابعها وعن محيطها - «المعلم يعقوب» (١٧٤٥ - ١٨٠١ م) - وكان رجلاً من أراذل القبط، التحق بجيش بونابرت (١٧٦٩ - ١٨٢١ م) وأصبح جنرالاً فيه؟!.. واستخدمه الفرنسيون جلاداً للمصريين.. حتى **لقد تبرأت منه الكنيسة المصرية، وسماه الجبرتي (١١٦٧ - ١٢٣٧ هـ، ١٧٥٤ - ١٨٢٢ م)**: «يعقوب اللعين»[4]..

واذا كان هذا المشروع قد قبر بجلاء الحملة الفرنسية عن مصر (١٢١٦ هـ، ١٨٠١ م) ومعها «المعلم يعقوب».. فلقد عاد مشروع «الإلحاق الحضاري»، بعد احتلال الإنجليز، لمصر (١٢٩٩ هـ، ١٨٨٢ م).. عاد هذه المرة لتبشر به مؤسسات فكرية، ومنابر ثقافية، وأجهزة إعلامية، قامت ومارست عملها بمصر، في رعاية سلطات الاحتلال الإنجليزي، التي كان يقودها يومئذ اللورد كرومر (١٨٤١ - ١٩١٧ م).. ثم أخذت إشعاعات هذه الدعوة في الامتداد إلى ما حول مصر من أقاليم!..

ولقد كان رواد «مشروع الإلحاق الحضاري» هذا - في هذا الطور من أطواره - مجموعة من المثقفين الموارنة الشوام، الذين هاجروا الى مصر فراراً من السلطة العثمانية، والذين كانت تحركهم كراهية شديدة للدولة العثمانية، وبغض دفين للإسلام.. ولما كانوا أبناء أقلية دينية لا تملك نمطاً للدولة والقانون والعمران، مماثلاً أو مغايراً عما لدى الاسلام - فمسيحيتهم رسالة روحية خالصة لمملكة السماء، تدع ما لقيصر لقيصر وما لله لله - فلقد رأوا أن البديل المرشح لإزاحة الإسلام عن أن يكون صيغة النهضة للأمة، هو

(٤) د. محمد عمارة: **جمال الدين الأفغاني المفترى عليه**، ص ١٠ - ١٤، طبعة دار الشروق، القاهرة سنة ١٩٨٤.

بديل التغريب.. فوظفوا طاقاتهم والمؤسسات التي أقاموها بمصر لخدمة هذا المشروع.. مشروع التبشير بالنموذج الغربي نمطاً لنهضة الشرق وتقدمه، بدلاً من النموذج الاسلامي ـ الذي أهالوا عليه كل سوءات وسيئات العثمانيين ـ..

وفي ضوء هذه الحقيقة يجب أن نعيد قراءة تاريخ وتأثير مدرسة صحيفة **المقطم** (١٣٠٦ ـ ١٣٧١ هـ، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٢ م) ومجلة **المقتطف** (١٢٩٣ ـ ١٣٧١ هـ، ١٨٧٦ ـ ١٩٥٢ م) وأن نعي دلالات وتأثيرات الفكر الغربي الذي بشر به وأشاعه أقطاب وأعلام هذه المدرسة وهذا التيار. من مثل: يعقوب صروف (١٢٦٨ ـ ١٣٤٥ هـ، ١٨٥٢ ـ ١٩٢٧ م) وفارس نمر (١٢٧٢ ـ ١٣٧٠ هـ، ١٨٥٦ ـ ١٩٥١ م)، وشاهين مكاريوس (١٢٦٩ ـ ١٣٢٨ هـ، ١٨٥٣ ـ ١٩١٠ م) وشبلي شميل (١٢٧٦ ـ ١٣٣٥ هـ، ١٨٦٠ ـ ١٩١٧ م) ونقولا حداد (١٢٩٥ ـ ١٣٧٣ هـ، ١٨٧٨ ـ ١٩٥٤ م) وجرجي زيدان (١٢٧٧ ـ ١٣٣٢ هـ، ١٨٦١ ـ ١٩١٤ م) وفرح أنطون (١٢٩١ ـ ١٣٤٠ هـ، ١٨٧٤ ـ ١٩٢٢ م) وبشارة تقلا (١٢٦٥ ـ ١٣٠٩ هـ، ١٨٤٩ ـ ١٨٩٢ م) وسليم تقلا (١٢٦٨ ـ ١٣١٩ هـ، ١٨٥٢ ـ ١٩٠١ م) وأمثالهم.. فمن خلال هذه المؤسسات والمنابر، التي رعاها الاستعمار، تسربت عناصر المشروع الغربي، كبديل للمشروع الاسلامي، وتسربت «الثقافة الغربية» ـ وليس «حقائق العلم الغربي» ـ لتحل محل الثقافة العربية الإسلامية، مستفيدين من الفراغ الذي نشأ من عجز تيار التقليد والمحاكاة للموروث.

وإذا شئنا كلمات معبرة ـ بصراحة عارية ـ عن مقاصد هذا التيار، فاننا نختار كلمات سلامة موسى (١٣٠٥ ـ ١٣٧٧ هـ، ١٨٨٨ ـ ١٩٥٨ م) ـ وهو الذي مكنته «مواطنته» المصرية من أن يكون صريحاً؟! ـ والتي يقول فيها ما يريده هذا التيار للشرق وأهله: «إذا كانت الرابطة الشرقية سخافة، لأنها تقوم على أصل كاذب، فإن الرابطة الدينية وقاحة، فإننا أبناء القرن العشرين أكبر من أن نعتمد على الدين جامعة تربطنا.. ونحن في حاجة إلى ثقافة حرة أبعد ما تكون عن الأديان، وحكومة ديمقراطية برلمانية، كما هي في أوروبا، وأن يعاقب كل من يحاول أن يجعلها مثل حكومة هارون الرشيد أم المأمون، أوتوقراطية دينية.. إنني، كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أغراضي:

يجب علينا أن نخرج من آسيا، وأن نلتحق بأوروبا، فإني كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها. وهذا مذهبي الذي أعمل له طول حياتي، سراً وجهراً، فأنا كافر بالشرق، مؤمن بالغرب[٥]..»!!

هذا هو مذهب تيار التقليد والمحاكاة للغرب، الذي اختار هذا الطريق عامداً متعمداً، وبوعي بمعالم هذا الطريق، وبنتائجه ومقاصده، لأن أعلامه كانوا كارهين للإسلام، كخيار حضاري لنهضة الشرق والعرب والمسلمين..

وإذا كانت «مدرسة المقطم» و«مدرسة المقتطف» ـ وهما جناحان لتيار واحد ـ قد عبرا عن «التغريب ـ الليبرالي».. فإن السنوات التي أعقبت قيام الثورة البلشفية في روسيا (١٣٣٦ هـ، ١٩١٧ م) قد شهدت بدايات تيار «التغريب الشمولي» على يد طلائع «اليهود ـ الصهاينة ـ الماركسيين».. فعرف هذا التيار، وعرفت منظماته قادة ومؤسسين ومنظرين من مثل: «روزنتال».. و«مارسيل اسرائيل».. و«هنري كورييل».. و«أوديت».. و«إيزاك اسرائيل».. و«شوارتز».. و«ريمون دويك».. وأشباههم من شذاذ الآفاق، الذين انضموا إلى متغربي الموارنة، مؤملين تحويل المسار الحضاري للأمة عن التوجه إلى رسالة نبيها محمد بن عبد الله ﷺ.. وحالمين بمنافسة أعلامها المحدثين.. من مثل جمال الدين الأفغاني (١٢٥٤ ـ ١٣١٤ هـ، ١٨٣٣ أ ـ ١٨٩٧ م) ومحمد عبده (١٢٦٦ ـ ١٣٢٣ هـ، ١٨٤٩ ـ ١٩٠٥ م) ورشيد رضا (١٢٨٢ ـ ١٣٥٤ هـ، ١٨٦٥ ـ ١٩٣٥ م) وعبد الله النديم (١٢٦١ ـ ١٣١٤ هـ، ١٨٤٥ ـ ١٨٩٦ م) وعبد الحميد بن باديس (١٣٠٥ ـ ١٣٥٩ هـ، ١٨٨٧ ـ ١٩٤٠ م) ومصطفى عبد الرازق (١٣٠٢ ـ ١٣٦٦ هـ، ١٨٨٥ ـ ١٩٤٦ م) وسعد زغلول (١٢٧٣ ـ ١٣٤٦ هـ، ١٨٥٧ ـ ١٩٢٧ م) وحسن البنا (١٣٢٤ ـ ١٣٦٨ هـ، ١٩٠٦ ـ ١٩٤٩ م).. وغيرهم من الأبناء البررة لثقافة هذه الأمة وحضارتها.

وهكذا بدأ وتبلور تيار التغريب والاستلاب الحضاري، الذي بشر بثقافة الغرب أداة لإزاحة تميز الثقافة العربية الإسلامية.. والذي دعا إلى تبني النموذج الحضاري الغربي، بخيره وشره، بحلوه ومره، زاعماً أن العقل الشرقي كان ولا يزال عقلاً يونانياً، حتى بعد أن تدين أهله بدين الإسلام؟!

ولقد كان الهدف ـ الذي أعلنه سلامة موسى ـ لهذا التيار هو إخراج الأمة من «آسيا» ـ أي من الإسلام وحضارته.. وإلحاقها بالغرب، حضارياً.. وهو الهدف ذاته الذي وضع بذرته الأولى «يعقوب اللعين».

٣ ـ تيار الإحياء والتجديد:

في تيار الإحياء والتجديد لثقافتنا العربية وفكرنا الإسلامي ـ وهو تيار عريض ـ وفيه هو الآخر فصائل متمايزة، إن في ميادين اهتماماتها، أو في حظها من التجديد، أو مقاييس التجديد لديها ـ في هذا التيار، نستطيع أن نرصد أسماء عشرات من العلماء الأعلام..

---

(٥) سلامة موسى: **اليوم والغد** طبعة القاهرة، سنة ١٩٢٧، والنص في د. = محمد محمد حسين: **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، ج ٢، ص ٢١٢ ـ ٢١٥، طبعة القاهرة سنة ١٩٨٠.

لكننا نشير إلى بعض من أبرز قادة هذا التيار.. من مثل رفاعة الطهطاوي (١٢٦٦ - ١٢٩٠ هـ، ١٨٠١ - ١٨٧٣ م) وخير الدين التونسي (١٢٢٥ - ١٣٠٨ هـ، ١٨١٠ - ١٨٩٠ م) وجمال الدين الأفغاني (١٢٥٤ - ١٣١٤ هـ، ١٨٣٨ - ١٨٩٧ م) والإمام محمد عبده (١٢٦٦ - ١٣٢٣ هـ، ١٨٤٩ - ١٩٠٥ م) وعبد الله النديم (١٢٦١ - ١٣١٤ هـ، ١٨٤٥ - ١٨٩٦ م) وعبد الرحمن الكواكبي (١٢٧٠ - ١٣٢٠ هـ، ١٨٥٤ - ١٩٠٢ م) ومحمد رشيد رضا (١٢٨٢ - ١٣٥٤ هـ، ١٨٦٥ - ١٩٣٥ م) وحسن البنا (١٣٢٤ - ١٣٦٨ هـ، ١٩٠٦ - ١٩٤٩ م) ومحمد الخضر حسين (١٢٩٣ - ١٣٧٧ هـ، ١٨٧٦ - ١٩٥٨ م) ومصطفى كامل باشا (١٢٩١ - ١٣٢٦ هـ، ١٨٧٤ - ١٩٢٧ م) وطلعت حرب (١٢٩٣ - ١٣٦٠ هـ، ١٨٧٦ - ١٩٤١ م) وسعد زغلول (١٢٧٣ - ١٣٤٦ هـ، ١٨٥٧ - ١٩٢٧ م) ومصطفى عبد الرازق (١٣٠٢ - ١٣٦٦ هـ، ١٨٨٥ - ١٩٤٦ م) ومحمد مصطفى المراغي (١٢٩٨ - ١٣٦٤ هـ، ١٨٨١ - ١٩٤٥ م) وعبد العزيز جاويش (١٢٩٣ - ١٣٤٧ هـ، ١٨٧٦ - ١٩٢٩ م) وأحمد حسن الزيات (١٣٠٢ - ١٣٨٨ هـ، ١٨٨٥ - ١٩٦٨ م).وعبد الجليل عيسى (١٣٠٥ - ١٤٠٠ هـ، ١٨٨٨ - ١٩٨٠ م) وعلي الخفيف، وعبد الوهاب خلاف (١٣٠٢ - ١٣٧٥ هـ، ١٨٨٨ - ١٩٥٦ م) ومحمد حسين هيكل (١٣٠٥ - ١٣٧٥ هـ، ١٨٨٨ - ١٩٥٦ م) وعباس محمود العقاد (١٣٠٦ - ١٣٨٣ هـ، ١٨٩٩ - ١٩٦٤ م) وعبد الحميد بن باديس (١٣٠٥ - ١٣٥٩ هـ، ١٨٨٧ - ١٩٤٠ م) ومحمد الفاضل بن عاشور (١٣٢٧ - ١٣٩٠ هـ، ١٩٠٩ - ١٩٧٠ م) وعلال الفاسي (١٣٢٦ - ١٣٩٤ هـ، ١٩٠٨ - ١٩٧٤ م) وعلي مبارك (١٢٢٩ - ١٣١١ هـ، ١٨٢٣ - ١٨٩٢ م) وقاسم أمين (١٢٨٠ - ١٣٢٦ هـ، ١٨٦٣ - ١٩٠٨ م) وطه حسين (١٣٠٦ - ١٣٩٣ هـ، ١٨٨٩ - ١٩٧٣ م) وزكي مبارك (١٣٠٨ - ١٣٧١ هـ، ١٨٩١ - ١٩٥٢ م) وشكيب أرسلان (١٢٨٦ - ١٣٦٦ هـ، ١٨٦٩ - ١٩٤٦ م) وغيرهم.. وغيرهم.. من أعلام هذا التيار.

وإذا كان تراث حقبة الجمود والتراجع في حضارتنا العربية الإسلامية، قد كان بضاعة تيار التقليد للموروث.. وإذا كان النموذج الحضاري الغربي قد مثل منابع ومنطلقات تيار التغريب.. فإن المنابع التي انطلق منها تيار الإحياء والتجديد قد تمثلت في:

○ مبادىء الإسلام، كما تمثلت في منابعه الجوهرية والنقية: البلاغ القرآني، والبيان النبوي للقرآن الكريم، كما تمثل في السنة النبوية الثابتة..

○ وثوابت التراث العربي الإسلامي، التي مثلت قسمات الهوية الحضارية للأمة، والتي حفظت لأجيالها تواصلها الحضاري، ووحدتها كأمة، عبر الزمان والمكان.

○ وكل ما أبدعه العقل الانساني، في مختلف الحضارات، مما هو «ابن الدليل»، كما تمثل في الحقائق والقوانين التي مثلت وتمثل العلوم التي لا تتغاير موضوعاتها بتغاير الحضارات والمعتقدات.. أي العلوم الموضوعية المحايدة، التي هي «مشترك إنساني عام»، متميز عن «العلوم الإنسانية» - ومنها الثقافة - التي تدخل في الخصوصيات التي تتمايز فيها الحضارات..

تلك كانت المنابع الفكرية لتيار الإحياء والتجدد..

وإذا نحن شئنا أن تكون إشارتنا لأهم الملامح الفكرية لمشروع الإحياء والتجديد الذي صاغه هذا التيار، وبشر به، ودعا إليه.. وإذا شئنا أن تكون إشاراتنا هذه موثقة وصادقة في التعبير عن حقيقة ملامح هذا المشروع.. فاننا نستطيع أن نتحدث بلسان أعلامه، فنقول:

إنهم قد أرادوا مشروعاً تجديدياً لا يقيم قطيعة مع التراث، وإنما يتجاوز المتخلف منه، والذي تجاوزه التطور.. ولا يقيم قطيعة مع الحضارات الأخرى، وإنما يميز في عطائها بين «المشترك الإنساني العام» وبين «الخصوصيات» التي تتميز بها تلك الحضارات. ولا يدير ظهره للواقع - حاضراً ومستقبلاً - فيهجره إلى الماضي - كما فعل تيار التقليد للموروث - أو إلى «الآخر الحضاري» - كما فعل تيار التغريب - وإنما أراد هذا التيار استلهام الموروث، والاستعانة بالوافد الملائم، كمنطلقات لإبداع جديد للواقع العربي الإسلامي الجديد.. فالإبداع هو الهدف والأساس والسبيل إلى الإحياء والتجديد، في مذهب أعلام هذا التيار»..

○ وإذا كان الإمام محمد عبده - وهو المهندس الأعظم لفكر هذا التيار - قد حدد أهدافه العامة.. فإننا واجدوها في ثلاثة ميادين:

«الأول: تحرير الفكر من قيد التقليد، وفهم الدين على طريقة سلف الأمة، قبل ظهور الخلاف، والرجوع في كسب معارفه إلى ينابيعها الأولى، واعتباره من ضمن موازين العقل البشري التي وضعها الله لترد من شططه، وتقل من خلطه وخبطه، لتتم حكمة الله في حفظ نظام العالم الإنساني. وأنه - أي الدين - على هذا الوجه - يعد صديقاً للعلم، باعثاً على البحث في أسرار الكون، داعياً إلى احترام الحقائق الثابتة، مطالباً بالتعويل عليها في أدب النفس وإصلاح العمل - كل هذا أعده أمراً واحداً.

أما الأمر الثاني: فهو إصلاح أساليب اللغة العربية في التحرير، سواء كان في المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ومصالحها، أو فيما تنشره الجرائد على الكافة مُنْشأً أو مترجماً من لغات أخرى أو في المراسلات بين الناس..

أما الأمر الثالث: فهو التمييز بين ما للحكومة من حق الطاعة على الشعب وما للشعب من حق العدالة على الحكومة.. فالحاكم، وان وجبت طاعته، هو من البشر الذي يخطئون، وتغلبهم شهواتهم، ولا يرده عن خطئه، ولا يقف طغيان شهوته، إلا نصح الأمة له بالقول والفعل..».

وإذا كان الإمام محمد عبده قد حدد، في هذه الكلمات، ميادين الإحياء والتجديد فانه قد نبه على تميز هذا التيار، عندما استطرد فقال: ولقد خالفنا في الدعوة إلى ذلك «رأي الفئتين العظيمتين اللتين يتركب منهما جسم الأمة:

أ ـ طلاب علوم الدين، ومن على شاكلتهم.

ب ـ وطلاب فنون هذا العصر، ومن هو في ناحيتهم[٦]» . .

تلك هي ميادين الإحياء التي عمل فيها تيار التجديد، المتميز عن تياري التقليد والتغريب . .

وإذا كانت قد سبقت إشارتنا إلى نقد الإمام محمد عبده لجناحي تيار التقليد الموروث ـ أبناء المؤسسات التعليمية الموروثة . . ـ فان الأفغاني يؤكد تميز هذا التيار عن تيار التغريب، بحديثه عن الموقف من «علوم» الغرب، ومن «ثقافة» الغرب، وذلك عندما يعرض لما صنعه العثمانيون والمصريون في «التحديث على النمط الغربي»، **فيقول: «لقد شيد العثمانيون عدداً من المدارس على النمط الجديد،** وبعثوا بطوائف من شبانهم إلى البلاد الغربية ليحملوا إليهم ما يحتاجون من العلوم والمعارف والآداب، وكل ما يسمونه «تمدنا»، وهو في الحقيقة تمدن للبلاد التي نشأ فيها على نظام الطبيعة وسير الاجتماع الإنساني.

فهل انتفع المصريون والعثمانيون بما قدموا لأنفسهم من ذلك، وقد مضت عليهم أزمان غير قصيرة؟!

نعم، ربما وجد بينهم أفراد يتشدقون بألفاظ «الحرية» و«الوطنية» و«الجنسية» وما شاكلها . . وسموا أنفسهم: «زعماء الحرية»، ومنهم آخرون قلبوا أوضاع المباني والمساكن، وبدلوا هيئات المآكل والملابس والفرش والآنية، وسائر الماعون، وتنافسوا في تطبيقها على أجود ما **يكون منها في الممالك الأجنبية، وعدوها من مفاخرهم . . فنفوا بذلك ثروة بلادهم إلى غير بلادهم! . . وأماتوا أرباب الصنائع من قومهم . . وهذا جذع لأنف الأمة، يشوه وجهها، ويحط بشأنها!**

لقد علمتنا التجارب أن المقلدين من كل أمة المنتحلين أطوار غيرها، يكونون فيها منافذ لتطرق الأعداء إليها، وطلائع لجيوش الغالبين وأرباب الغارات، يمهدون لهم السبيل ويفتحون الأبواب ثم يثبتون أقدامهم؟!

إن أبا العلم وأمه هو الدليل، والدليل ليس أرسطو بالذات، ولا جاليليو بالذات . . والحقيقة تلتمس حيث يوجد الدليل.

وإن الظهور في مظهر القوة، لدفع الكوارث، إنما يلزم له التمسك ببعض الأصول التي كان عليها آباء الشرقيين، وأسلافهم . . وضرورة في إيجاد المنعة، إلى اجتماع الوسائط وسلوك المسالك التي جمعها وسلكها بعض الدول الغربية الأخرى، ولا ملجىء للشرقي في بدايته أن يقف موقف الأوربي في نهايته، بل ليس له أن يطلب ذلك. وفيما مضى أصدق شاهد على أن من طلبه

فقد أوقر نفسه وأمته وقراً[٧] أعجزها وأعوزها![٨] . . ».

○ ويزيد مصطفى كامل باشا موقف هذا التيار من «الهوية» الحضارية وضوحاً وتحديداً، عندما يحدد علاقة «الوطنية»، بـ«الجامعة الإسلامية» وعلاقة حضارتنا بالحضارة الغربية . . فيقول: «اننا نريد أن تكون مصر للمصريين، ونرفض قطعياً كل نير أجنبي . .

وإذا كنا نطلب إرشاد أمتنا إلى الحقيقة الدينية، فما ذلك إلا لأن الأضاليل والأكاذيب والخزعبلات، التي راجت بين العامة، باسم الدين، قلبت حقيقة هذا الدين، فصار الجهل والتأخر والانحطاط، وكل الآفات، مما يلقى على الدين وينسب إليه، والدين منه براء، لذلك كان من المستحيل إحياء الأمة وإنهاضها بغير الحقيقة الدينية، لأنه لا سبيل إلى إبادة جيش الباطل، الذي ألف ونظم باسم الدين إلا بالدين نفسه، فالتعليم الديني ليس فرضاً من الوجهة الدينية فحسب، بل هو كذلك أيضاً من الوجهة الوطنية.

إن بث الحقيقة الدينية بين المسلمين من أكبر الأسباب الموجدة للتسامح والتقرب من الشعوب الأخرى، إذ لا تعصب مع علم، ولا نفرة مع نور ورشاد، فمن منفعة العناصر كلها أن يعرف المسلمون دينهم على حقيقته، وأن تزول أوباء الجهالات والخرافات من بينهم . .

ونحن إذا اعتمدنا على الاسلام وقواعده وأوامره وارشاداته، وأخذنا من المدنية الغربية فوائدها ومنافعها، واعتبرنا بعبر التاريخ، وتركنا النزاع الذي أضر بمصر والاسلام، واجتنبنا كل افتراق وشقاق، بلغنا أقصى ما يرام من مجد وعز وسؤدد ومقام رفيع»[٩].

فتقليد الغرب شيء . . والأخذ من المدنية الغربية الفوائد والمنافع شيء آخر . . و«إحياء الأمة وإنهاضها بغير الحقيقة الدينية مستحيل» . .

○ ويزيد الامام محمد عبده هذه الحقيقة . . حقيقة ضرورة «إسلامية النهضة والإحياء والإصلاح» . . يزيدها حسماً وتأكيداً عندما يقول: «ان الدين هو سبيل لمريد الإصلاح في المسلمين لا مندوحة عنها، فإن إتيانهم من طرق الأدب والحكمة العارية عن صبغة الدين يحوج المصلح إلى إنشاء بناء جديد، ليس عنده من مواده شيء، ولا يسهل عليه أن يجد من عماله أحداً . .

واذا كان الدين كافلاً بتهذيب الأخلاق وصلاح الأعمال وحمل النفوس على طلب السعادة من أبوابها، ولأهله الثقة فيه، وهو

---

(٦) **الأعمال الكاملة**، ج ٢، ص ٣١٨، ٣١٩.

(٧) **أي أذلها وصدعها.**

(٨) **الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني**، ص ١٩٥، ١٩٧، ٥٣٣، دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة، طبعة القاهرة سنة ١٩٦٨.

(٩) مصطفى كامل: فقرات من خطبة في الأسكندرية في ٣ مارس سنة ١٨٩٦، وخطبة في الأسكندرية في ٢٢ أكتوبر ١٩٠٧، وخطبة في ذكرى تنصيب محمد علي باشا حاكماً على مصر، في ٢١ مايو ١٩٠٤، أنظر كتابنا **الجامعة الاسلامية وفكرة القومية عند مصطفى كامل**، ص ٨٧، ٩٥، ٩٧، طبعة بيروت سنة ١٩٧٦.

حاضر لديهم، والعناء في إرجاعهم اليه أخف من أحداث ما لا إلمام لهم به، فلم العدول عنه إلى غيره؟!(١٠)..».

○ لكن محورية الإسلام في النهضة والإصلاح لدى هذا التيار ـ تيار الإحياء والتجديد ـ قد جاءت موقفاً متميزاً عن موقف المقلدين للموروث، أولئك الذين وقفوا عند تراث عصور التراجع والتخلف الحضاري.. وعن موقف النصوصيين، أولئك الذين وإن كانوا قد طهروا العقائد من البدع والخرافات، إلا أن جمودهم عند حرفية النص قد جعلهم يهملون إعمال العقل في الوعي بمرامي النصوص وملابساتها، ومقاصد الشريعة وحكمها وغاياتها.

ففي منهج تيار الإحياء والتجديد نجد «العقل: هو جوهر إنسانية الإنسان.. وأفضل القوى الإنسانية على الحقيقة»(١١).. وهو «نقطة الافتراق التي ميزت الإنسان عن غيره من الحيوانات.. والتي جعلها الله محور صلاحه وفلاحه»(١٢)..

وإذا كانت «الحكمة»: ثمرة من ثمرات العقل، لأنها: هي الإصابة في غير النبوة.. فإنها ـ أي الحكمة ـ في منهج هذا التيار: «هي مقننة القوانين، وموضحة السبل، وواضعة جميع النظامات ومعينة جميع الحدود، وشارحة حدود الفضائل والرذائل، وبالجملة، فهي: قوام الكمالات العقلية والخلقية.. فهي أشرف الصناعات!..»(١٣)

○ وليس مقام العقل هذا ـ في منهج هذا التيار ـ خاصاً بالعمران الدنيوي.. بل إن هذا هو مقامه وتلك هي مكانته في تحصيل الإيمان الديني أيضاً؟!.. فإذا كان العقل هو أداة النظر والتدبر والتفكر.. وإذا كان الإيمان هو التصديق القلبي الذي يبلغ مرتبة اليقين، فإنه «لا يقين مع التحرج من النظر، وإنما يكون اليقين بإطلاق النظر في الأكوان، طولها وعرضها، وحتى يصل إلى الغاية التي يطلبها بدون تقييد.. فالله يخاطب في كتابه، الفكر والعقل والعلم، بدون قيد ولا حد.. والوقوف عند حد فهم العبارة مضر بنا، ومناف لما كتبه أسلافنا من جواهر المعقولات..

والقرآن ـ وهو وحده المعجز الخارق ـ قد دعا الناس إلى النظر فيه بعقولهم.. فهو معجزة عرضت على العقل، وعرفته القاضي فيها، وأطلقت له حق النظر في أنحائها، ونشر ما انطوى في أثنائها.. فالإسلام لا يعتمد على شيء سوى الدليل العقلي، والفكر الإنساني الذي يجري على نظامه الفطري، فلا يدهشك بخارق للعادة، ولا يغشى بصرك بأطوار غير معتادة، ولا يخرس لسانك بقارعة سماوية، ولا يقطع حركة فكرك بصيحة إلهية..

والمرء لا يكون مؤمناً إلا إذا عقل دينه وعرفه بنفسه حتى اقتنع به.. فمن ربى على التسليم بغير عقل، والعمل، ولو صالحاً، بغير فقه، فهو غير مؤمن، لأنه ليس القصد من الإيمان أن يذلل الإنسان للخير، كما يذلل الحيوان، بل القصد منه: أن يرتقي عقله، وتتزكى نفسه بالعلم بالله والعرفان في دينه، فيعمل الخير لأنه يفقه أنه الخير النافع المرضي لله، ويترك الشر لأنه يفهم سوء عاقبته ودرجة مضرته في دينه ودنياه»(١٤).

وفي الوقت الذي استعار فيه تيار التغريب مفهوم «الوطنية الضيقة، المناقض لوحدة الأمة الإسلامية، ووحدة ديار الإسلام»: وجاهر أعلام هذا التيار ـ بلسان أحمد لطفي السيد باشا (١٢٨٩ - ١٣٨٣ هـ، ١٨٧٢ - ١٩٦٣ م) ـ بأن «الجامعة الإسلامية خرافة.. لا أثر لها ولا وجود.. وأن القول بأن أرض الإسلام وطن لكل المسلمين: قاعدة استعمارية تنتفع بها كل أمة مستعمرة تطمع في توسيع أملاكها ونشر نفوذها كل يوم فيما حولها من البلاد.. وأن المصري: هو الذي لا يعرف له وطناً غير مصر»(١٥).. وهو المفهوم الذي يبرر التجزئة الاستعمارية الغربية لوطن العروبة وعالم الإسلام.. فان تيار الإحياء والتجديد ـ الذي بعث الوطنية ـ كدائرة انتماء ـ على يدي مصطفى كامل باشا ـ قد نبه على خطر هذا المفهوم الغربي والضيق للوطنية، خطره على وحدة الأمة الإسلامية.. فكتب الإمام محمد عبده يقول: «لقد انحلت الروابط الملية، بل تقطع أكثرها، حتى كادت الأمة تخرج عن كونها أمة حقيقية متكافلة بالمصالح الاجتماعية والتعاون على الأعمال المشتركة التي تحفظ وحدتها. وطفق بعض هؤلاء «المتمدنين» الذين قطعوا روابطهم بأيديهم يفكرون في جعل الرابطة الوطنية لأهل كل قطر بدلاً من الرابطة الملية الجامعة لأهل الأقطار الكثيرة، فلم يفلحوا ولكن أثر كلامهم أردأ التأثير»(١٦).

○ وبينما رأى تيار التغريب ـ بسبب التقليد لمناهج الغرب ـ في اسلامنا: مسيحية، تدع ما لقيصر لقيصر، وما لله لله، وفي الخلافة الاسلامية: دولة الكهانة التي استبدت باسم السماء والتفويض الإلهي والسلطة الدينية.. نبه تيار الإحياء والتجديد على تميز الإسلام في هذا الميدان.. ميدان علاقة الدين بالدولة.. «فليس في الإسلام سلطة دينية، سوى سلطة الموعظة الحسنة.. وهي سلطة خولها الله لكل المسلمين، أدناهم وأعلاهم.. وليس للخليفة أو القاضي أو المفتي أو شيخ الاسلام أية سلطة دينية.. بل إن كل سلطة تناولها واحد من هؤلاء فهي سلطة مدنية، فليس في الاسلام سلطة دينية بوجه من الوجوه..»(١٧).

لكن رفض الإسلام هذا للسلطة، ليس هو موقف المسيحية التي

---

(١٠) **الأعمال الكاملة**، ج ٣، ص ٢٣١.

(١١) المصدر السابق، ج ٥، ص ٤٢٨، ج ٣، ص ٢٩٨.

(١٢) **الأعمال الكاملة** لجمال الدين الأفغاني، ص ٢٥٦، ٢٥٧.

(١٣) المصدر السابق، ص ٢٦٠.

(١٤) **الأعمال الكاملة** للامام محمد عبده، ج ٣، ص ١٥١، ٢٧٩ - ٢٨١. ج ٤، ص ٤١٤.

(١٥) أحمد لطفي السيد: **قصة حياتي** ص ٦٧، ٧٠، ١٣٤، ١٣٣، طبعة القاهرة، دار الهلال سنة ١٩٨٢.

(١٦) **الأعمال الكاملة** ج٤، ص ٦٨٣.

(١٧) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٧٥، ج ٣، ص ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٨.

تقف عند حدود الرسالة الروحية، وخلاص النفوس، ومملكة السماء.. وليس العلمانية الغربية التي تفصل الدين وتعزل أحكامه عن الدولة والعمران وعلومهما وشؤونها.. لأن الإسلام دين ودولة.. بلاغ وتنفيذ.. وبعبارة الامام محمد عبده، أيضاً: «فإن الإسلام: دين وشرع، فقد وضع حدوداً، ورسم حقوقاً.. ولا تكتمل الحكمة من تشريع الأحكام إلا إذا وجدت قوة لإقامة الحدود، وتنفيذ حكم القاضي بالحق، وصون نظام الجماعة، وتلك القوة لا يجوز أن تكون فوضى في عدد كثير، فلا بد أن تكون في واحد، وهو السلطان أو الخليفة.. وليس من أصول الإسلام أن يدع ما لقيصر لقيصر، بل كان من شأنه، أن يحاسب قيصر على ما له، ويأخذ على يده وعمله.. فكان الدين بذلك عند أهله: كمالاً للشخص، وألفة في البيت، ونظاماً للملك»[18].

فنحن هنا، في فكر هذا التيار، أمام مشروع للإحياء والنهضة والتجديد، يدعو أعلامه إلى:

○ «سلفية - عقلانية - مستنيرة» في فهم الدين، على النحو الذي فهمه منه «الجيل المؤسس» - جيل الصحابة والتابعين - قبل ظهور الخلاف الذي افتعلته المؤثرات الأجنبية.

○ «عقلانية - إسلامية» متميزة عن عقلانية الغرب - اليونانية.. والحديثة -.. عقلانية تقرأ النقل في ضوء العقل، وتضبط العقل بالنقل فيما لا يستقل بإدراكه.. وتؤسس الإيمان الديني على النظر العقلي، فتنقذ الإنسان من النصوصية التي لا عقل لأهلها.. ومن الوضعية التي لا تؤمن إلا بثمرات الحواس والمحسوس.

○ تأسيس النهضة على الإسلام، وعلى ثمرات إبداع الحضارات الأخرى فيما هو مشترك إنساني عام، في ميادين العلوم التي حقائقها وقوانينها موضوعية محايدة، لا تتأثر بتغاير العقائد والحضارات، لأنها ابنة الدليل، تُلمس حيث يوجد الدليل.

○ بعث الروح الوطنية، والروابط القومية، كلبنات ودوائر انتماء في البناء الأعم والأشمل، الذي هو وحدة الأمة والملة في المصالح والحضارة والاعتقاد.

○ شمولية الإسلام - بالوسطية - لمختلف جوانب الحياة الإنسانية والعمران البشري.. الدين والدولة.. الفرد والطبقة والأمة.. الوطنية والقومية والجامعة الإسلامية والإنسانية.. الروح والجسد.. الدنيا والآخرة.. الخ.. الخ.. على النحو الذي يعصم نهضة الأمة ومشروعها الحضاري من الانشطارية والثنائية التي مزقت وتمزق العقل الغربي حيال هذه الثنائيات.

تلك هي أبرز ملامح مشروع الإحياء والتجديد، الذي دعا إليه وجاهد في سبيل تطبيقه هذا التيار..

وإذا كان «العقد - المنظم» لهذا التيار قد انفرط بعد «الحزب الوطني الحر» «وجمعية العروة الوثقى» - وهما التنظيمان اللذان قادهما جمال الدين الأفغاني.. وانفرط عقدهما بوفاته - فإن أعلام هذا التيار قد أقاموا العديد من التنظيمات.. والمؤسسات.. والمنابر الفكرية.. وأسهموا في الإحياء والتجديد بمختلف السبل والوسائل.. فمن «دار العلوم».. إلى «مدرسة القضاء الشرعي». إلى تيار مجلة **المنار**.. إلى جمعية «أم القرى» إلى «جماعة العلماء الجزائريين».. إلى العديد من الأحزاب والصحف.. والمجلات.. ودور النشر.. والجامعات.. والكتب.. التي مثلت القنوات التي عبرت منها معالم هذا المشروع الحضاري إلى عقول قطاع واسع وأفئدة جمهور عريض من أبناء هذه الأمة على امتداد وطن العروبة وعالم الإسلام..

صنع هذا التيار ذلك، رغم الحصار والتضييق اللذين فرضا عليه من تياري التقليد والمحاكاة.. التقليد للموروث.. والمحاكاة للتغريب!

○ فعبد الله النديم يرفع راية الدفاع عن العربية.. ووحدة الأمة.. وتميز تقاليدها. في مواجهة الذين انطلقوا - بعد الهزيمة العسكرية - يقلدون الغزاة المنتصرين!

○ وقاسم أمين يدافع - في «الرد على داركور» - عن تميز التمدن الإسلامي عن التمدن الغربي.. ويضبط - في **تحرير المرأة** - حريتها بالضوابط الإسلامية - وذلك قبل أن يميل - في **المرأة الجديدة** - إلى قدر من التغريب..

○ وسعد زغلول - الذي قاد أعظم ثوراتنا الوطنية في العصر الحديث - يرفض العلمانية الغربية، ويتعجب من «جهل» الشيخ علي عبد الرازق (١٣٠٥ - ١٣٨٦ هـ، ١٨٨٧ - ١٩٦٦ م) الذي زعم في كتابه **الإسلام وأصول الحكم** ان الإسلام «رسالة روحية» لا علاقة له بسياسة الدولة والعمران.. فيكتب قائلاً:

«لقد قرأت كتاب الإسلام وأصول الحكم بامعان، لأعرف مبلغ الحملات عليه من الخطأ والصواب.. فعجبت، أولاً كيف يكتب عالم ديني بهذا الأسلوب في مثل هذا الموضوع؟!

لقد قرأت كثيراً للمستشرقين ولسواهم، فما وجدت ممن طعن منهم في الإسلام حدة كهذه الحدة في التعبير، على نحو ما كتب الشيخ علي عبد الرازق.

لقد عرفت أنه جاهل بقواعد دينه، بل بالبسيط من نظرياته، وإلا فكيف يدعي أن الإسلام ليس مدنياً، ؟!! ولا هو بنظام يصلح للحكم؟!

فأية مدنية من نواحي الحياة لم ينص عليها الإسلام؟ هل البيع؟ أو الإجارة؟ أو الهبة؟ أو أي نوع آخر من المعاملات؟!!

ألم يدرس شيئاً من هذا في الأزهر؟ أو لم يقرأ أن أمماً كثيرة حكمت بقواعد الإسلام فقط عهوداً طويلة كانت أنضر العصور؟ وأن أمماً لا تزال تحكم بهذه القواعد، وهي آمنة مطمئنة؟ فكيف لا يكون الإسلام مدنياً ودين حكم؟!

وأعجب من هذا ما ذكره في كتابه عن الزكاة: فأين كان هذا

---

(١٨) المصدر السابق، ج ٣، ص ٢٨٧، ٢٢٥، ٢٢٦.

الشيخ من الدراسة الدينية الأزهرية؟؟ والذي يؤلمني حقاً، أن كثيراً من الشبان الذين لم تقو مداركهم في العلم القومي، والذين تحملهم ثقافتهم الغربية على الإعجاب بكل جديد، سيتحيزون لمثل هذه الأفكار، خطأ كانت أو صواباً، دون تمحيص ولا درس، ويجدون تشجيعاً على هذا التحيز فيما تكتبه جريدة (السياسة) وأمثالها من الثناء العظيم على الشيخ علي عبد الرازق، ومن تسميتها له بالعالم المدقق، والمصلح الإسلامي، والأستاذ الكبير الخ..

وكم وددت أن يفرق المدافعون عن الشيخ بين حرية الرأي وبين قواعد الإسلام الراسخة التي تصدى كتابه لهدمها»[19].

لقد كتب سعد زغلول هذا الكلام في ٢٠ أغسطس سنة ١٩٢٥ م - أي قبل وفاته بعامين - فأثبت به وفيه أنه قد ظل طوال حياته الفكرية الابن البار لتيار الإحياء والتجديد، والتلميذ الوفي لفكر جمال الدين الأفغاني والإمام محمد عبده.

○ أما الشيخ مصطفى عبد الرازق: فانه ينهض بعبء التأسيس لذلك التحول الذي أحدثه هذا التيار في حقل الدراسات الفلسفية، وذلك عندما يقدم في كتابه **تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية** نظرية تميز الفلسفة الإسلامية عن فلسفات الأمم الأخرى.. وكيف أن عقلانية الأمة الاسلامية قد تجلت فيما أبدعه المسلمون في «أصول الفقه» و«أصول الدين».. فارسى بذلك معلماً من معالم التميز للمشروع الحضاري الذي أبدعه تيار الإحياء والتجديد.

○ أما رشيد رضا فهو الذي حفظ الاستمرارية لفكر هذا التيار قرابة أربعة عقود.. تحول فيها **تفسير المنار** إلى معلم جديد لمنهج جديد في تفسير القرآن الكريم.. وغدت فيها مجلة **المنار** منارة التجديد والإحياء على امتداد عالم الإسلام..

○ وكان الخضر حسين فارس المعارك الفكرية لهذا التيار ضد المتغربين - وخاصة في كتابيه: **نقض كتاب الإسلام وأصول الحكم** و **نقض كتاب في الشعر الجاهلي**. كما كان فارس التجديد بما كتبه في الشريعة.. واللغة.. وسبل الإصلاح.. وفارس الجهاد الوطني، بالمركز الذي أقامه - بالقاهرة - لدعوات وحركات التحرير الوطني الإسلامية، وخاصة في بلاد الشمال الأفريقي.

○ أما حسن البنا فإنه الإمام الذي انتقل بمشروع النهضة هذا من إطار الصفوة المثقفة والنخبة المفكرة إلى أحضان الأمة، وأيدي الجماهير. فلقد جاء في حقبة عمت فيها بلوى الاحتلال الأجنبي، والتشرذم القطري، والهيمنة التغريبية كل أنحاء ديار الإسلام.. **فكان لا بد من أن تحمل الأمة - وليس فقط علماؤها - مسؤولية التربية** والإعداد والاستعداد لمواجهة التخلف الموروث والاستلاب الحضاري بهذا المشروع الحضاري الجديد.. مشروع الإحياء والتجديد.. فقدم الرجل في هذا الميدان أعظم ما يمكن أن يقدمه مجدد مجاهد استشهد وهو لم يتجاوز الأربعين من عمره إلا بسنوات ثلاث.

تلك إشارات إلى طرف من معالم المشروع الحضاري لتيار الإحياء والتجديد.. ونماذج من مواقع نفر من أعلامه.. آثرنا فيها التمثيل.. فلم نعرج على ابن باديس.. والنهضة التي أعاد بها الجزائر إلى العروبة والإسلام.. ولا على الكواكبي وإنجازاته في الحرية والعروبة ومعالجة أسباب التخلف ووسائل النهوض.. فالحديث عن هذا التيار حديث (مجلدات) لا «سطور» في صفحات[20].

و.. من التغريب إلى التجديد

ورغم الإمكانات الهائلة التي سخرتها السلطات الاستعمارية لدعم تيار التغريب ورعاية مسيرته، والتي وضعت أغلب مؤسسات التعليم والتثقيف والإعلام تحت هيمنة نظرياته ورجالاته.. ورغم الحصار الذي وجه به تيار الإحياء والتجديد من أهل الجمود والتقليد ومن المتغربين جميعاً.. **إلا أن الواقع الثقافي - بسبب الحاجة الحضارية للمشروع التجديدي - وبسبب إفلاس أهل التقليد وعجزهم عن تقديم المشروع الحضاري الذي ينير للأمة طريق** النهضة والتحرر. وبسبب فجاجة الرؤى المتغربة.. والرفض التلقائي والطبيعي الذي تقابل به من عقل الأمة ووجدانها اللذين لم تفسد فطرتها بسبب من هذه العوامل، وغيرها، تخلقت في الواقع الثقافي ظاهرة هامة وذات دلالة وملفتة للأنظار ألا وهي: تراجع عدد كبير من الأعلام الذين تغربوا عن التبشير بالنموذج الحضاري الغربي، **بعد أن سلكوا هذا السبيل، كاجتهاد خاطىء، وانخراطهم** في مرحلة نضجهم الفكري، بتيار الإحياء والتجديد..

وهذه الظاهرة - التي لا تزال قائمة ومستمرة - والتي شملت وتشمل العديد من الذين سلكوا طريق التغريب - بشقيه: الليبرالي والشمولي - تقوم شاهدة على حقيقة تعلمنا ضرورة التمييز في الذين دعوا ويدعون إلى تبني النموذج الحضاري الغربي، بخيره وشره، بحلوه ومره، بخطئه وصوابه، بإنسانياته وخصوصياته وبعلومه الموضوعية والمحايدة.. تعلمنا ضرورة التمييز في هذا الموكب بين الذين تغربوا «عمالة - فكرية» للغرب الاستعماري، بسبب كراهيتهم للاسلام، وسعيهم الواعي والمخطط لإزاحة صبغته عن مشروع النهضة وفلسفة الحكم والعمران.. وبين الذين تغربوا بسبب **اجتهادهم الخاطىء، الذي دفعهم إلى الظن بأن استعارة النموذج** الغربي هي السبيل إلى القوة والنهضة التي تحرر أوطاننا من اغلال الاستعمار والهيمنة الغربية.. لقد رأوا الإسلام في الصورة التي

---

(١٩) محمد ابراهيم الجزيري سعد زغلول: ذكريات تاريخية ص ٩١ - ٩٣، طبعة كتاب اليوم، القاهرة. وانظر كتابنا **معركة الإسلام وأصول الحكم**، ص ١٤٩ - ١٥١، طبعة دار الشروق، القاهرة سنة ١٩٨٩.

(٢٠) انظر كتابنا **مسلمون ثوار** و**الإمام محمد عبده** و**جمال الدين الأفغاني** و**رفاعة الطهطاوي** و**عبد الرحمن الكواكبي** و**علي مبارك** و**قاسم أمين** و**تيارات الفكر الإسلامي** و**الصحوة الإسلامية والتحدي الحضاري** طبعة دار الشروق القاهرة.

قدمها له تيار الجمود والتقليد، فأيقنوا بعجز هذه الصورة عن أن تكون السبيل للتحرر من الهيمنة الغربية، وعندما وازنوا بين هذه الصورة وبين النموذج الغربي، بهرهم الغرب وأدهشتهم إنجازاته، وخدعوا بزعم الغرب وحدة الحضارة، فحسبوا أن التحضر والتقدم لا يقتضي مشروعاً حضارياً متميزاً، وإنما يقتضي اللحاق بالغرب، والاشتراك معه في حضارته، التي صدقوا أنها لحضارة «الإنسانية» و«العالمية» فكان أن أعلنوا - بلسان واحد من أعلامهم - «إن السبيل.. واضحة بينة مستقيمة ليس فيها عوج ولا التواء، وهي واحدة فذة ليس لها تعدد، وهي: أن نسير سيرة الأوربيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها، وما يُحب منها وما يُكره، وما يُحمد منها وما يُعاب[٢١]».

لكن عدداً من هؤلاء الأعلام، الذين قادهم الاجتهاد الخاطىء إلى هذا الموقع الفكري، قد أدركوا، بالتجربة، أن «بذور التغريب» غير صالحة للإنبات في «تربتنا الحضارية» وأن «فطرة الأمة» التي كونها تراثها المتميز وتاريخها الحضاري المغاير لنظيره الغربي، إنما ترفض التغريب رفض الجسد للجسم المقحم عليه والغريب عنه.. فلما نظروا صورة الإسلام، كما عرضها تيار الإحياء والتجديد، وجدوا ضالتهم المنشودة فيه، فكانت عودتهم عن التغريب إلى الإحياء والتجديد.

وإذا نحن شئنا استقصاء الأعلام الذي كونوا هذه الظاهرة، طال بنا الحديث، وخرج عن ما يقتضيه المقام.. ولذلك فإننا سنقف هنا عند الإشارة إلى نماذج ثلاثة، علا نجمهم في التيار المتغرب، ثم راجعوا فكرهم ومواقفهم، فكانت عودتهم - الصريحة أو الضمنية - المصحوبة بالنقد الشجاع للمسيرة الماضية أو الخالية من هذا النقد الشجاع - كانت عودتهم عن طريق التغريب إلى تيار الإحياء والتجديد..

○ فالشيخ علي عبد الرازق (١٣٠٥ - ١٣٨٦ هـ، ١٨٨٧ - ١٩٦٦ م) **قد خرج على الناس في سنة ١٩٢٥ م بكتابه الإسلام وأصول الحكم**.. فأثار أكبر معركة فكرية في تاريخنا الحديث.. وغدا كتابه هذا أهم «وثيقة» في يد «العلمانيين» الذين يريدون للشرق أن يعزل الإسلام عن الدولة والمجتمع كما عزل الغرب المسيحية عنهما..

ففي هذا الكتاب يقول عالم أزهري وقاض شرعي - لأول مرة في تاريخ العلم الإسلامي والعلماء المسلمين - إن الاسلام دين ورسالة روحية، لا دولة فيه ولا سياسة.. وإن الخلافة الإسلامية كانت - كالكهانة الغربية - استبداداً وطغياناً باسم الدين.. وإن نبي الإسلام ﷺ، لم ينشىء دولة ولم يقم حكومة، ولم يصنع إلا ما صنعه الرسل السابقون.. البلاغ، المجرد عن التنفيذ!.. فعنده: «إن محمداً، ﷺ، ما كان إلا رسولاً لدعوة دينية خالصة للدين، لا تشوبها نزعة ملك ولا حكومة، وأنه، ﷺ، لم يقم بتأسيس مملكة، بالمعنى الذي يفهم سياسة من هذه الكلمة ومرادفاتها. ما كان إلا رسول كإخوانه الخالين من الرسل، وما كان ملكاً ولا مؤسس دولة، ولا داعياً إلى ملك.. وظواهر القرآن المجيد تؤيد القول بأن النبي ﷺ، لم يكن له شأن في الملك السياسي، وآياته متضافرة على أن عمله السماوي لم يتجاوز حدود البلاغ المجرد من كل معاني السلطان.. إنما كانت ولاية محمد ﷺ على المؤمنين ولاية الرسالة غير مشوبة بشيء من الحكم.

هيهات هيهات، لم يكن ثمة حكومة، ولا دولة، ولا شيء من نزعات السياسة ولا أغراض الملوك والأمراء.. لم يكن هناك ترتيب حكومي، ولم يكن ثمة ولاة ولا قضاة ولا ديوان الخ.. كانت زعامة دينية.. ويا بعد ما بين السياسة والدين..»[٢٢].

لكن هذا الشيخ، الذي استفز الضمير المسلم كما لم يستفزه عالم ديني عبر التاريخ.. والذي افترى على الإسلام ورسوله فرية لم يفترها مستشرق حاقد أو جاهل.. سرعان ما عاد - بالتدريج ودون اعلان صريح - إلى العدول عن فرية أن الإسلام مجرد رسالة روحية لا دولة فيها ولا سياسة ولا حكم ولا تنفيذ.. فأجاب - بعد أن حاكمته وأدانته «هيئة كبار العلماء» وبعد أن فند زعمه ونقض دعواه عدد كبير من أعلام العلماء - أجاب عن سؤال لجماعة من العلماء فقال: «إن الإسلام دين تشريعي، وأنه يجب على المسلمين إقامة شرائعه وحدوده، وان الله خاطبهم جميعاً بذلك»[٢٣].. وذلك بعد أن كان قد زعم في كتابه أن الواجب هو إقامة أية حكومة: بلشفية أو رأسمالية، ديمقراطية أو استبدادية.

وفي مرحلة تالية من مسيرته الفكرية - سنة ١٩٥١ - دار حوار بينه وبين الدكتور أحمد أمين (١٢٩٥ - ١٣٧٣ هـ، ١٨٧٨ - ١٩٥٤ م) حول دواء ما وصل إليه المسلمون من جمود، فقال في هذا الحوار: «إن دواء ذلك أن نرجع إلى ما نشرته قديماً من أن رسالة الاسلام، روحانية فقط، ولنا الحق فيما عدا ذلك من مسائل ومشاكل الخ»..

فلما نشر أحمد أمين ذلك - في مجلة **رسالة الإسلام**[٢٤] - علق علي عبد الرازق على هذه العبارة - عبارة: «إن رسالة الإسلام روحانية فقط» - فقال: «.. ما أرى إلا أن هناك خطأ في التعبير جرى به لساني في المجلس الذي كنا نتجادل فيه ونستعرض حال المسلمين.

وما أدري كيف تسربت كلمة روحانية الاسلام إلى لساني يومئذٍ، ولم أرد معناها، ولم يكن يخطر لي ببال!

بل لعله الشيطان ألقى في حديثي بتلك الكلمة ليعيدها جذعة تلك الملحمة التي كانت حول كتاب «الإسلام وأصول الحكم».

---

(٢١) د. طه حسين **مستقبل الثقافة في مصر** ج ١، ص ٤٥، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٨.

(٢٢) **الاسلام وأصول الحكم** ص ٤٨ - ٨٠، طبعة القاهرة سنة ١٩٢٥.

(٢٣) صحيفة السياسة، اليومية، العدد ٨٨١، بتاريخ ١٩٢٥/٩/١.

(٢٤) عدد ابريل ١٩٥١.

وللشيطان أحياناً كلمات يلقيها على ألسنة بعض الناس..»[٢٥].

هكذا تراجع علي عبد الرازق عن «البدعة» التي لم يسبقه إليها عالم من علماء الاسلام.. بدعة «علمنة الاسلام».. وبقي أن يعي ذلك تيار التغريب، الذي يتمسك حتى الآن برأي تراجع عنه صاحبه، ويلعب بورقة سحبها صاحبها منذ عشرات السنين!

○ أما الدكتور طه حسين (١٣٠٦ - ١٣٩٣ هـ، ١٨٨٩ - ١٩٧٣ م) فلعل أشد آرائه المتغربة استفزازاً للعقل المسلم كانت تلك التي حوتها صفحات من كتابيه **في الشعر الجاهلي** الذي صدر سنة ١٩٢٦ م - و**مستقبل الثقافة في مصر** الذي صدر سنة ١٩٣٨.

فهو في الكتاب الأول **في الشعر الجاهلي** يعرض لقضية من قضايا النقد الأدبي - قضية الانتحال في الشعر الجاهلي - وهي قضية تكلم فيها قدماء ومحدثون، عرب ومستعربون.. ولا علاقة للخلاف حولها بمقدسات الدين وعقائد الإسلام..

لكنه - في هذا الكتاب - بعد أن تحدث عن افتقار الشعر الجاهلي إلى الصدق - صدق الثبوت - الذي يجعله المصدر الثقة في وصف وتصوير الحياة الجاهلية، تحدث عن القرآن الكريم حديثاً طيباً قال فيه: «**إن القرآن هو أصدق مرآة للعصر الجاهلي. ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه**»[٢٦].

لكنه قد عاد فجمح به الفكر واشتط منه القلم عندما سطر نحواً من ثمانية وعشرين سطراً، رفض فيها تصديق أخبار القرآن عما أخبر به حول:

أ - علاقة الإسلام بملة إبراهيم، عليه السلام.. والحنيفية والحنفاء.

ب - وقصة بناء الكعبة ورفع قواعدها بواسطة إبراهيم وإسماعيل، عليهما السلام.

جـ - وأخبار الرحلة الحجازية لإبراهيم، عليه السلام[٢٧].

وبعد الضجة الكبرى التي أثارتها هذه السطور، التي تشكك في القرآن، بعد أن قال كاتبها - وفي ذات الكتاب - «إن نصه ثابت لا سبيل إلى الشك فيه».. وبعد النقد والنقض والتفنيد الذي وجه إلى هذا الرأي تحديداً.. حذف الدكتور هذه السطور من كتابه، وأعاد النظر فيه، بالإضافة والتوثيق والضبط والتصحيح، وأعاد نشره تحت عنوان جديد **في الأدب الجاهلي**..

فإذا علمنا أن الكتاب في صورته الأولى، لم يصادر.. وإن النيابة العامة قد حفظت التحقيق مع المؤلف، دون توجيه أي اتهام إليه، كنا مطمئنين إلى ما نراه من أن حذف المؤلف لهذه السطور الثمانية والعشرين إنما كان عدولاً منه عن ذلك الرأي البالغ في الشذوذ حد التناقض مع ما قطع به هو نفسه، في ذات الكتاب، من «أن القرآن هو أصدق مرآة للعصر الجاهلي، وأن نصه ثابت لا سبيل إلى الشك فيه»..

أما كتابه الثاني **مستقبل الثقافة في مصر** فلعل بعض صفحاته أن تكون أكثر أصوات التغريب علواً وصراحة - بعد كتابات سلامة موسى -.

ففي هذا الكتاب يعلن طه حسين ما سبقه إليه سلامة موسى، عندما يقول: «إن وحدة الدين ووحدة اللغة لا تصلحان أساساً للوحدة السياسية ولا قواماً لتكوين الدول..»[٢٨].

ويتبنى ما سبقه إليه علي عبد الرازق، فيقول: «**إن السياسة شيء والدين شيء آخر..**»[٢٩].

ويدعو إلى الإلحاق والالتحاق الحضاري بالغرب، بدعوى وحدة العقل المصري والشرقي مع العقل الغربي، فكلاهما قد صيغ صياغة يونانية! فعنده أن العقل **الإسلامي** هو - كالعقل الأوروبي - مرده إلى عناصر ثلاثة:

- حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن.
- والمسيحية وما فيها من دعوة إلى الخير وحث على الإحسان[٣٠].

وكما لم يغير الانجيل من الطابع اليوناني للعقل الأوروبي.. فكذلك القرآن لم يغير من الطابع اليوناني للعقل الشرقي، لأن القرآن «إنما جاء متمماً ومصدقاً لما في الإنجيل»[٣١]!!..

ثم يخلص إلى أن يقول: وهكذا «كانت مصر دائماً جزءاً من أوروبا، في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية، على اختلاف فروعها وألوانها..»[٣٢].

وكما حدث مع كتابه **في الشعر الجاهلي** فلقد ووجه هذا الكتاب بحملة كبيرة من النقد والنقض والتفنيد.. وأبرز معارضوه دور الدين واللغة في الوحدة السياسية للدول والقوميات.. وتحدثوا عن تميز الإسلام في العلاقة بين السياسة والدين.. وفندوا مزاعمه حول يونانية العقل الشرقي.. ودحضوا افتراءه حول أن القرآن لم يصنع بالعقل الشرقي أكثر مما صنع الإنجيل بالعقل الأوروبي.. الخ.. الخ.

حدث جميع ذلك في الساحة الفكرية، دونما مصادرة لرأي أو منع لكتاب.

وإذا كان طه حسين لم يحذف هذه الصفحات من كتابه **مستقبل الثقافة في مصر** كما حذف السطور الثمانية والعشرين من كتابه **في الشعر الجاهلي**.. فلأنه - في تراجعه عن هذه الآراء - قد صنع أكثر مما صنع في كتابه الأول. فلقد أحجم عن إعادة طبع هذا الكتاب - **مستقبل الثقافة في مصر** - طوال حياته.. ودون جميع

(٢٥) انظر مقاله في مجلة رسالة الاسلام عدد مايو ١٩٥١.

(٢٦) **في الشعر الجاهلي** ص ١٦، طبعة القاهرة سنة ١٩٢٦.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٨٠، ٨١.

(٢٨) **مستقبل الثقافة في مصر**، ج ١، ص ١٦، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٨.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٧.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٢٩.

(٣١) المرجع السابق، ص ٢١، ٢٢.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٦.

كتبه الأخرى!.. وعندما سئل سنة ١٩٧١ عن هذه الآراء التي أثارت الجدل، والتي تضمنها هذا الكتاب، أعلن ـ رغم كبريائه المتضخم؟! ـ أنها آراء تحتاج إلى إعادة نظر وتعديل واصلاح.. فقال عن هذا الكتاب: «ده كُتِب سنة ١٩٣٦.. قدم قوى، عاوز يتجدد.. ويجب أن أعود إليه، وأصلح فيه بعض حاجات، وأضيف..»[٣٣].

وهكذا عاد طه حسين عن اجتهاداته الخاطئة، التي وضعته في معسكر المتغربين.. لأنه كان صاحب اجتهاد، أخطأ فيه فتغرب.. فلما أصاب عاد إلى مشارف تيار الإحياء والتجديد.. وهو مأجور في كل الأحوال.. فلم يكن في يوم من الأيام «عميلاً فكرياً» كما كان الحال مع الذين كرهوا الإسلام فسعوا إلى التغريب محاولين زراعته في تربتنا الحضارية على أمل اقتلاع الإسلام!

○ أما الدكتور محمد حسين هيكل (١٣٠٥ ـ ١٣٧٥ هـ، ١٨٨٨ ـ ١٩٥٦ م) فلقد كان النموذج الأكثر صدقاً وموضوعية وشجاعة في هذه الظاهرة.. ظاهرة العدول عن التغريب، كاجتهاد خاطىء، إلى تيار الإحياء والتجديد، الذي يقدم للأمة فكرها «الطبيعي» والقادر على إنارة طريقها إلى النهضة والانعتاق من هيمنة الحضارة الغربية.

فلقد تحدث الرجل حديث صدق، وأعلن في شجاعة عن الملابسات التي اكتنفت آراءه السابقة المتغربة، وعن الأسباب الموضوعية للتحولات الفكرية التي تبنى بها الخيار الحضاري الإسلامي.. صنع ذلك، وهو يحاور أصدقاء الأمس، الذين أصبحوا ناقدين له وغامزين إياه بعد ما حدث لفكره من تحولات.

وإذا نحن شئنا أمثلة من هذه التجربة في التحول الفكري من «التغريب» إلى «التجديد» فإننا نقدم شهادة الرجل، وبعباراته نفسها، على التحولات التي حدثت لفكره في المقولات والقضايا الأساسية التي كان يطرحها ويبشر بها المتغربون، والتي لا زالت مطروحة في ساحة التغريب حتى الآن!

أ ـ فالرجل قد بدأ حياته متغرباً.. وكان موقعه من أحمد لطفي السيد باشا هو موقع التلميذ من الأستاذ.. ولقد مارس النشاط الفكري المبكر كاتباً في **الجريدة** التي أصدرها ورأس تحريرها لطفي السيد ـ وهي المنبر الذي كان يبشر بالوطنية والقومية، بمعناهما الغربي، فيرى ضرورة استقلال مصر عن محيطها العربي والإسلامي استقلالاً سياسياً وحضارياً، على النحو الذي يحررها من الاستعمار الإنجليزي، ويلحقها في ذات الوقت بالحضارة الغربية..

بدأ هيكل في هذه المدرسة الفكرية.. فلما حدث له التحول الفكري ـ وهو في العقد الخامس من عمره ـ سن النضج الفكري ـ كتب ناقداً وناقضاً للفكرة القومية، بمعناها ومضمونها الغربي، ومعلناً انتهاءه إلى مفهوم الأمة الواحدة، المؤسس على عقيدة التوحيد، التي هي جوهر دين الإسلام.. كتب يقول: «إن الفكرة الإسلامية، المبنية على التوحيد، تخالف ما يدعو إليه عالمنا الحاضر من تقديس القوميات، وتصوير الأمم وحدات متنافسة، يحكم السيف وتحكم أسباب الدمار بينها فيما تتنافس عليه.

ولقد تأثرنا، معشر أمم الشرق، بهذه الفكرة القومية، واندفعنا ننفخ فيها روح القوة، نحسب أنا نستطيع أن نقف بها في وجه الغرب الذي طغى علينا وأذلنا. وخيل إلينا، في سذاجتنا أنا قادرون بها وحدها على أن نعيد مجد آبائنا وأن نسترد ما غصب الغرب من حريتنا وما أهدر بذلك من كرامتنا الإنسانية.

ولقد أنسانا بريق حضارة الغرب ما تنطوي هذه الفكرة القومية عليه من جراثيم فتاكة بالحضارة التي تقوم على أساسها وحدها، وزادنا ما خيم علينا من سُجُف الجهل إمعاناً في هذا النسيان.

على أن التوحيد، الذي أضاء بنوره أرواح آبائنا، قد أورثنا من فضل الله سلامة في الفطرة هدتنا إلى تصور الخطر فيما يدعو الغرب إليه..

ولذلك لم يكن لنا مفر من العودة إلى تاريخنا نلتمس فيه مقومات الحياة المعنوية لنخرج من جمودنا المذل، ولنتقي الخطر الذي دفعت الفكرة القومية الغرب إليه، فأدامت فيه الخصومة بسبب الحياة المادية التي جعلها الغرب إلهه!..»[٣٤].

فهو، هنا يحدد أن تبنيه هو وأمثاله ـ للنموذج الغربي في القومية، إنما كان اجتهاداً خاطئاً، ظنوا أنه السبيل إلى «أن نعيد مجد آبائنا، وأن نسترد ما غصب الغرب من حريتنا وما أهدر من كرامتنا الإنسانية».. ويعلن أن الذي ساعد على الخطأ في هذا الاجتهاد، هو «بريق حضارة الغرب» و«السذاجة» التي عليها المتغربون؟!.. ويقول إن التحول الذي حدث له، من التغريب إلى التجديد، إنما أعان عليك تلك «الفطرة» التي رسخها التوحيد الاسلامي في أرواح أبناء الإسلام.. وإن التماس مشروع إنهاض الأمة من حضارتها وعقيدتها، إنما هو السبيل إلى الخروج من «الجمود المذل» الذي عليه تيار التقليد والجمود ـ واتقاء «الخطر الغربي» الذي يكرسه المتغربون.

ب ـ وبالنسبة للعلمانية، التي تفصل الدين عن الدولة، والتي بشر بها المتغربون ـ لأنها قسمة أصيلة في مشروع النهضة الغربية ـ. كان الدكتور هيكل سنة ١٩٢٥ رئيس تحرير صحيفة **السياسة** لسان حال حزب «الأحرار الدستوريون» ومن موقعه هذا قاد حملة الدفاع عن كتاب الشيخ علي عبد الرازق **الإسلام وأصول الحكم**، ذلك الذي أدعى فيه علمانية الاسلام، وخلوه من أية علاقة بالدولة والحكم والسياسة والتنفيذ ـ فهو عنده «رسالة روحية» و«يباعد ما بين السياسة والدين» ـ ونبي الإسلام ـ كما زعم صاحب هذا الكتاب ـ لم يُقِم دولة، ولم يرأس حكومة، ولم يؤسس

(٣٣) انظر حديثه هذا في صحيفة الأهرام عدد أول مارس سنة ١٩٧١.

(٣٤) في منزل الوحي ص ٢٢ ـ ٢٦، طبعة القاهرة سنة ١٩٦٧.

ملكاً، وإنما كان، كالخالين من الرسل، مجرد مبلغ لا علاقة له بالتنفيذ.

كان الدكتور هيكل، في سنة ١٩٢٥ م، قائد حملة الدفاع عن هذه العلمانية.. فلما حدث له التحول الفكري.. وقدم للناس في سنة ١٩٣٥ كتابه **حياة محمد** نقض فيه مرتكزات العلمانية من الأساس، وأوضح تميز الإسلام عن المسيحية، واختلاف الإنجاز المحمدي في السياسة والدولة عن عيسى، عليه السلام وغيره، من الرسل الخالين، وضرورة الرؤية المتميزة للمسيرة المتميزة لحضارة الإسلام في هذا الموضوع.. موضوع العلاقة بين الدين والدولة.. فكتب يقول: «لقد أقام محمد دين الحق، ووضع أساس حضارة هي وحدها الكفيلة بسعادة العالم.

والدين والحضارة اللذان بلغهما محمد للناس، بوحي من ربه، يتزاوجان، حتى لا انفصال بينهما. وقد خلا تاريخ الإسلام من النزاع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية: أي بين الكنيسة والدولة، فأنجاه ذلك مما ترك هذا النزاع في تفكير الغرب وفي اتجاه تاريخه..»[٣٥].

فهو هنا يجعل الحضارة الإسلامية والدين الإسلامي بلاغاً إلهياً إلى الرسول، ﷺ، ويؤكد أن النبي، كما أقام الدين، فلقد وضع أساس الحضارة، وأنها لذلك «لا انفصال بينهما».. كما ينبه على تميز التاريخ الإسلامي عن تاريخ الغرب في العلاقة بين الدين والدولة.. الأمر الذي يجعل من السفاهة الفكرية استعارة حل غربي ـ هو العلمانية ـ لمشكلة لم يعرفها الشرق ـ وهي الكهانة واستبداد الكنيسة بالدولة والسلطة الزمنية ـ..

جـ ـ ثم يقدم لنا موقفاً نقدياً متكاملاً للمرحلة التي تغرب فكره فيها.. ملابسات هذا التغرب.. وأسباب التحول عنه إلى أحضان حضارة الإسلام.. فيقول: «لقد خيل إليّ زمناً، كما لا يزال يخيل إلى أصحابي، أن نقل حياة الغرب العقلية والروحية هو سبيلنا إلى النهوض والتقدم.. فحاولت أن أنقل لأبناء لغتي ثقافة الغرب المعنوية والروحية، لنتخذها جميعاً هدىً ونبراساً.

ولكنني أدركت،، بعد لأي، أنني أضع البذر في غير منبته، فإذا الأرض تهضمه ثم لا تتمخض عنه، ولا تبعث الحياة.

وما أزال أشارك أصحابي في أننا ما نزال في حاجة إلى أن ننقل من حياة الغرب العقلية كل ما نستطيع نقله.. لكني أصبحت أخالفهم في أمر الحياة الروحية، وأرى أن ما في الغرب منها غير صالح لأن ننقله. فتاريخنا الروحي غير تاريخ الغرب، وثقافتنا الروحية غير ثقافته. خضع الغرب للتفكير الكنسي على ما أقرته «البابوية» المسيحية منذ عهدها الأول، وبقي الشرق بريئاً من الخضوع لهذا التفكير.

كيف نستطيع أن ننقل ثقافة الغرب الروحية لننهض بهذا الشرق، وبيننا وبين الغرب في التاريخ وفي الثقافة الروحية هذا التفاوت العظيم؟!

لا مفر، إذاً من أن نلتمس في تاريخنا وفي ثقافتنا وفي أعماق قلوبنا وفي أطواء ماضينا هذه الحياة الروحية، نحيي بها ما فتر في أذهاننا ونمد من قرائحنا ونجدد من قلوبنا..

هذا كلام واضح بين ومن عجب أن يخفي على أصحابي، فلا يرونه، وأن يكون خفاؤه سبب تثريبهم عليّ!

ولكن، لا عجب، فقد خفى هذا الكلام عني سنوات، كما لا يزال خفياً عن كثيرين منهم..!»[٣٦].

هنا يقدم الدكتور هيكل وثيقة في الموضوعية الفكرية، وفي الشجاعة الفكرية جديرة بأن تكون موضوع دراسة ونموذجاً للاقتداء.. وهي وثيقة ما نظن أنها في حاجة إلى تعليق!

د ـ ولا ينسى الرجل أن يحدثنا عن تجربة أخرى له، توسطت بين مرحلتي التغريب والتجديد.. فلقد ظن ـ بعد أن تيقن من استحالة اتخاذ النموذج الغربي مشروعاً لنهضتنا ـ ظن أن «النموذج الفرعوني» القديم ـ وهو تراث مصري ـ قد يكون صالحاً للبعث، كمشروع للنهضة المصرية المنشودة.. فبشر ـ مع آخرين ـ بالفرعونية.. ثم اكتشف أنها، هي الأخرى وهم من الأوهام، فلقد غدت تاريخاً يدرسه المتخصصون، ومتاحف تعين على الدراسات الحضارية والتاريخية للقدماء. على حين قد انطبع حاضر الأمة وعقلها ووجدانها بطابع جديد، وصيغت صياغة جديدة، قوامها مقومات الإسلام.. فكتب الرجل عن هذا المنعرج من منعرجات رحلته الفكرية يقول:

«ولقد انقلبت ألتمس في تاريخنا البعيد، في عهد الفراعين، موئلاً لوحي هذا العصر، ينشأ فيه نشأة جديدة، فإذا الزمن وإذ الركود العقلي قد قطعا ما بيننا وبين ذلك العهد من سبب قد يصلح بذراً لنهضة جديدة.

ورُؤْت فرأيت أن تاريخنا الإسلامي هو وحده البذر الذي ينبت ويثمر، ففيه حياة تحرك النفوس وتجعلها تهتز وتربو، ولأبناء هذا الجيل في الشرق نفوس قوية خصبة تنمو فيها الفكرة الصالحة لتؤتي ثمرها بعد حين»[٣٧].. وهو هنا يتبنى موقف محمد عبده ـ الذي أشرنا إليه ـ حول أن الاسلام هو سبيل الإصلاح..

هـ ـ ولذلك.. خلص الدكتور هيكل، وهو يتحدث عن هذا التحول الفكري، الذي انتقل به من مواقع «تيار التغريب» ـ عبر دعاة «النزعة الفرعونية» إلى مواقع تيار «الإحياء والتجديد»..
خلص إلى تقديم مفهوم عميق وموضوعي ومتميز لعلاقة «الأصالة» بـ «المعاصرة».

فإذا كانت «الأصالة» هي المنابع الحضارية والقسمات الثوابت فيها، والمميزة لها.. فإن «المعاصرة» لا تعني إضافة الحضارة الغربية

(٣٥) **حياة محمد** ص ٥١٦، ٥١٩، طبعة القاهرة سنة ١٩٨١.

(٣٦) **في منزل الوحي** ص ٢٢ ـ ٢٦.

(٣٧) المصدر السابق، ص ٢٢ ـ ٢٦.

المعاصرة إلى أصالتنا، ليصبح «تاريخنا الحضاري» إسلامياً، وواقعنا وحاضرنا» الحضاري غربياً. . وإنما «المعاصرة» ـ ومعناها: التعامل مع العصر ـ لا بد لها من أن تتميز ذات التميز الذي تميزت به «الأصالة» حتى تكون طبيعية، ومقبولة ومنسقة مع الأصالة وحتى تحقق للأمة تميزها وتواصلها الحضاري، فلا تكون أداة للمسخ والنسخ والتشويه، وسبيلاً للانقطاع الحضاري، والإلحاق والتبعية لحضارة أخرى؟!

لقد خلص الدكتور هيكل إلى هذه المعاني لمصطلحات «الأصالة» و«المعاصرة» ـ وهي التي لا تزال غائبة عن كثيرين؟! ـ فكتب يقول:

«إن أمة لا يتصل حاضرها بماضيها خليقة أن تضل السبيل.

وإن الأمة التي لا ماضي لها لا مستقبل لها.

ومن ثم كانت الهوة التي ازدادت عمقاً بين سواد الأمم في الشرق والدعوة إلى إغفال ماضينا والتوجه وجهة الغرب بكل وجودنا، وكان النفور من جانب السواد عن الأخذ بحياة الغرب المعنوية، مع حرصه على نقل علومه وصناعته. . والحياة المعنوية هي قوام الوجود الإنساني للأفراد والشعوب. . لذلك، لم ألبث حين تبينت هذا الأمر، أن دعوت إلى إحياء حضارتنا الشرقية. . فأين هذا من تملق الجمهور أو متابعته التماساً لرضاه. . كما يزعم الذين يغمزون؟!»[38].

□□□

أنه شاهد صدق. . بل أعظم شواهد الصدق على هذه الظاهرة التي تخلقت في حياتنا الفكرية والثقافية. . ظاهرة تحول أولئك الذين كان تغربهم اجتهاداً خاطئاً ـ عندما اكتشفوا خطأهم ـ وعندما نضجوا فكرياً، فأدركوا حقيقة الإسلام، وحضارته، وحقيقة العروة الوثقى بين عقيدة الأمة وحضارتها وبين أي مشروع للنهضة، يرجى منه أن يكون سبيلاً للتقدم والنهوض والإحياء. . عند ذلك، حدث لهم هذا التحول العظيم من موقع «التغريب» إلى موقع «الإحياء والتجديد» تاركين في معسكر التغريب أولئك الذين اختاروه واعين وعامدين ومتآمرين. لأنه بالنسبة لهم، هو البديل للإسلام الذي يكرهون؟!

تلك هي الملامح الرئيسة للتيارات الفكرية التي تنازعت ثقافتنا العربية. . والتي كان تنازعها ـ ولا يزال ـ مصدر استنزاف طاقات الفرقاء المختلفين في الصراع الثقافي والفكري الداخلي، فلم يستطع طرف الهيمنة وتحقيق السيادة للمشروع الذي يريد. . فكانت النتيجة أن أصبحت قوى الجميع واقفة ومتوقفة عند «السلب» أكثر من «الإيجاب» وكأنما الناتج هو «الصفر» من هذا الصراع؟!

(38) المصدر السابق، ص ٢٢ ـ ٢٦.

أن تيار التقليد الذي يعتبر عقل الأمة «مملوكياً ـ عثمانياً» وهو يهيمن على وجدان قطاع عريض من العامة ـ قد انسحب من «الحاضر» إلى «الماضي»، يستفتي «الموتى» في ما هو جزئي وثانوي من شؤون حياة «الأحياء». . ويكتفي في الشؤون العامة بإطلاق البخور للسلاطين!

وإن تيار التغريب الذي يعتبر عقل الأمة «يونانياً ـ غربياً» ـ وخاصة بعد تعاظم تيار الصحوة الإسلامية ـ يسفر عن وجهه الحقيقي، مقترباً من خنادق الأعداء، ساعياً إلى صب حاضر الأمة ومستقبلها في مستنقع التبعية للحضارة الغربية!

أما تيار الأحياء والتجديد القائل بأن عقل الأمة عربي إسلامي ـ والذي يحاصره أهل التقليد وأهل التغريب جميعاً ـ فإنه يحاول صياغة مشروعه الحضاري العربي الإسلامي. لكن تفرق رموزه، يجعله عاجزاً حتى الآن عن إحداث التحولات التي تغير من السكون والركود السائدين في هذا الميدان.

□□□

ولعل في:

١ ـ انتظام أعلام الإحياء والتجديد في مؤسسات فكرية، لها منابرها الثقافية، ومراكزها البحثية؛

٢ ـ وفتح قنوات التأثير والتأثر بين أهل الفكر، في تيار الإحياء والتجديد وبين «أهل الحركة» في تيار الصحوة الاسلامية؛

٣ ـ وإقامة حوار فكري منظم ومرحلي ومخطط له، بين هذه التيارات الفكرية الثلاثة ـ **أهل التقليد. . وأهل التجديد. . وأهل** التغريب ـ لعل في إقامة هذا الحوار ما يؤدي إلى إقناع أهل التقليد ـ أو الكثيرين منهم ـ باستحالة صب واقعنا ـ الحاضر والمستقبل ـ في قوالب الماضي. . وإقناع أهل التغريب ـ وخاصة أصحاب الاجتهاد الخاطىء منهم ـ باستحالة صب حاضرنا ومستقبلنا في قوالب الحضارة الغربية. . وبضرورة اكتشاف «مساحة الوحدة على الأصول» بين مختلف التيارات «ومساحة التعددية في الفروع» بين هذه التيارات. . وبضرورة التمييز بين «الثوابت» و«التغيرات» في تراثنا. . والتمييز في مواريث الحضارات الأخرى بين «المشترك الإنساني العام» وبين «الخصوصيات الحضارية».

فبذلك ينمو التيار الوسطي ـ تيار الإحياء والتجديد ـ وتجتمع أغلب طاقات وإمكانات العقل العربي والإسلامي على معالم المشروع الحضاري الذي يفجر الإبداع في حقل الفكر والثقافة، فتتجاوز الأمة أزمة ثقافتها العربية الإسلامية، التي دخلت بها في المأزق الذي تعيش فيه. .

ذلك هو التصور لأسباب الأزمة ولمعالمها. .

وهذا هو الأمل في الخروج منها. .

وعلى الله قصد السبيل. . ومنه نستمد العون والتوفيق.

المثقفون العرب إلى أين؟

البشير بن سلامة

اولاً: الأخوة الأعداء

هناك وضع مشكل ما يزال يحيّر المثقفين وغير المثقفين وهو دورهم فيها جدّ في الوطن العربي منذ أكثر من ثلاثين سنة (منذ ثورة يوليو واستقلال العديد من البلدان العربية) من تغيرات جذرية في المجتمع بدخول عناصر جديدة فاعلة لم يكن ليعرفها الناس من قبل ولم يتعوّدوها في مجال التوازن الذي كان قائماً بين الساسة والمثقفين أي بين الوظيفة السياسية والوظيفة الفكرية.

منذ القدم كان الصراع قائماً بين هذا الذي يعدّ واسطة بين الحاكم والمحكوم، بين الفيلسوف أو الكاتب أو المثقف، حسب التسمية الشائعة في كل فترة من التاريخ، من جهة، وبين الأمير صاحب الصَّوْل والطَّوْل من جهة أخرى. ولكنّ هذا الصراع الذي يحتد تارة ويخفت أخرى تهادناً أو تواطؤاً هو حسب الفلاسفة وعلماء الاجتماع من صميم كيان الدولة. إذ أكد عالم الإناسة الفرنسي لفي ستراوس «أنه لا تظهر الكتابة [النابعة طبعاً من أصحاب الوظيفة الفكرية] في مكان ليست فيه بذرة الدولة»؛ وأحس نابليون باني الدولة الفرنسية الحديثة «بأن ليس هناك في العالم إلا قوتان: السيف والفكر، وبطول المدّة يتغلب الفكر على السيف، فهما إذن «الأخوة الأعداء». هذه (الدولة) لها وظيفة سياسية وذاك (المثقف) له وظيفة فكرية، والوظيفة السياسية حال كهنوتية أما الوظيفة الفكرية فهي حال سياسية، بمعنى أن ممارسة الفكر هي ضد لممارسة السلطة والتداخل بينهما وارد. ولكن مع هذا لا يحصل التوازن في الدولة إلا بهما والتوازن إنما معناه تجنّب الخطأ الذي يقوّض الدولة. وقديماً قال أبو العلاء المعري:

«وإذا الرئاسة لم تُعَنْ بسياسة عقليّةٍ خَطِىءِ الصوابَ السّائسُ».

والسياسة العقلية هي بالضبط ما ينطبق على الدورالذي يقوم به المثقف الحق عندما يصبح كما قال الفيلسوف الفرنسي ريمون آرون «رجل الأفكار»، وبذلك تكون مهمته خطيرة لأنه يتعاطى بهذه الصورة السياسية. وقال المفكر ريجيس ديبري في كتابه الزاخر أفكاراً وآراء عن الكاتب (١٩٨٠) «إنه دولة قابعة في رجل» لأننا [يعني المثقفين] «نحمل بين جنبينا كاتباً ودولة» فالصلة متينة بين الدولة الحق والمثقف الحق ولا يمكن أن يستغني الواحد عن الآخر.

ولئن كانت هذه الصلة متينة فهي تتنوّع حسب البلدان والحضارات. ولقد لاحظ هذا التغاير الكاتب توكفيل (النصف الأوّل من القرن التاسع عشر) عندما قال: «بينما نجد تمازجاً في إنكلترا بين الذين يكتبون عن الحكومة وبين الذين يحكمون فهؤلاء يقحمون الأفكار الجديدة في الأمور العلمية، وأولئك يبنون النظريات ويحددونها انطلاقاً من الأحداث والوقائع فإننا نجد العالم السياسي في فرنسا وكأنه منقسم إلى مقاطعتين لا صلة بينهما. ففي المقاطعة الأولى يتمّ تسيير أمور الناس وفي الأخرى تثبيت المبادىء المجرّدة التي عليها كان من الواجب إقامة الإدارة. ففي الأولى تتخذ الإجراءات التي يميلها علينا «الروتين» وفي الثانية نعلن عن قوانين عامة من دون التفكير في وسائل تطبيقها: بحيث أنه على أولئك تسيير الأمور وعلى هؤلاء إدارة الأفكار».

وهكذا يتبينّ منذ القدم أنه لا يمكن أن يُتصوّر حكم في دولة تعمل مؤسساتها ونظمها بصورة طبيعيّة بدون هذين الوجهين المتقابلين المقتسمين لحكم الناس وكلّ واحد منهما «له قسمته ولا أحد يمتلكها وفي الآن نفسه». ولكن المثقف مع هذا هو الواسطة المرموقة بين الحاكم والمحكوم وهو الذي «ينقل إلى الآخرين ما يفكره في العالم» أي أنه قبل كل شيء **رجل الاتصال**. فعلاقته هي بالناس قبل أن تكون مرتبطة بالأشياء والمفاهيم، وإن كانت وظيفته فكرية فهي سياسية في آخر الأمر. ولقد قال هانري بربوس، في كتاب يتحدث فيه عن المثقفين (باريس ١٩٢٢). «إن رجال الفكر وأعني

أولئك الذين يفكرون ولا أعني حاذقي التسلية والمشعوذين وطفيلي الفكر المتكسبين بـه، هم تراجمة الفكرة في سديم الحياة.. وسواء كانوا علماء أو فلاسفة أو نقاداً أو شعراء فأن مهنتهم الخالدة تتمثل في ضبط الحقيقة التي لا تحصى ولا تعدّ، عن طريق الصيغ والقوانين والتآلف. وبواسطتهم تفصح الحقيقة عن نفسها وتنتظم وتتنامى ومنهم ينبع الفكر المنظّم ليصحح ويقود ما يعتقده الناس وما يحدث من أحداث».

من هنا جاءت صحافة الرأي التي هي «الواسطة بالفعل وجوهر النشاط الفكري وهي وظيفة محترمة محسودة لأنها تدرب أحسن من غيرها على رياضة السلطة «ولهذا تظهر الكتابة وكأنها خزن للمعارف و«فائض ثقافي» عند من يمتلكونها يؤهّلهم إلى أن يتفوّقوا على غيرهم ويطمعوا في مقاسمة السلطة لأنهم «موظفو الذاكرة» بالنسبة إلى المجتمع وموطن طرافته، إذ إن المجتمع الذي يفقد ذاكرته أي ثقافته هو مجتمع محكوم عليه بالموت.

إنّ رجل الفكر إذن هو ذاك الذي له دور في التأثير على المجتمع وتغييره وبالتالي له وظيفته في توازن الدولة، وهو الذي يعتبر صنواً لصاحب السلطة، وأخاه وعدوّه في آن واحد. هو الكاتب إذن بأتم معنى الكلمة الذي له القدرة على أن يكون خزّاناً للمعرفة ملماً بكل ما في ثقافة مجتمعه من أصالة وطرافة، عارفاً بالمستحدثات الطارئة في العالم بأجمعه والمؤثرة على حياة البشر، ولكنه أيضاً القادر على أن يكون رجل الاتصال الذي يكتب للناس جميعاً ولا يكتب فقط للأدباء والفنانين والإختصاصيين مثله، إذا كان منهم، لأن رجل الفكر بأتم معنى الكلمة، وإن كان أديباً أو صحافياً أو فيلسوفاً أو عالم إجتماع أو شاعراً أو فناناً أو مختصاً في علم من العلوم أو تقنية من التقنيات له نوعان من الإنتاج فهو يصرف جهوده في المادة التي وطّن نفسه عليها ثمّ، هو يتحول - أو لا يتحوّل حسب الموهبة والعزيمة - إلى ذاك الكاتب الذي يتجه إلى الناس جميعاً، وتكون له عند ذلك لغة أخرى غير لغة اختصاصه يعالج بها كلّ القضايا التي تعرض لمجتمعه، فيلقي عليها أضواء خاصة، ويصبح ذلك من قبيل الحال السياسية النابعة من ملكة نوعية هي ملكة الإبلاغ إلى الغير.

لكن الكاتب أو المثقف لا تكتمل وظيفته ولا يمكن أن يؤديها على أحسن الوجوه إلا إذا كانت هناك دولة بأتم معنى الكلمة، توفر مؤسساتها حدّاً أدنى من الديمقراطية يكون فيه التوازن بين السلطة التي تأتي من فوق وبين الثقة التي تنبع من أسفل، ولهذا قال المفكر ريجيس ديبري: «تكون هناك دولة عندما تكون السلطة قادرة على تنظيم الثقة بحيث يكون الأعلى نابعاً من الأسفل ولهذه الصورة يعدّ نابليون الأوّل أوّل رئيس دولة حديثة لأنه أولى مسألة تنظيم الثقة، أو الإنتاج المنظم للإجماع، أهميّة بالغة».

ثانياً: ماذا تغيّر؟

اتضح إذن أنه عندما توجد الدولة، سواء استوفت مقوماتها أم لا فإنه لا بدّ من وجود المثقف الذي يقاسمها السلطة بوظيفته الفكرية وبقدرته على أن يكون رجل الاتصال وقد كان هذا الدور واضحاً في الأقطار العربية قبل الحرب العالمية الثانية عندما كانت الشعوب العربية تكافح من أجل خروجها من التبعية الاستعمارية الواضحة التي كان المواطن العربي يلمسها يومياً. وكان الاستعمار يكرس نظامه عن طريق دول قائمة بمؤسسات وهياكل تعمل كلّها من أجل استمرار الهيمنة. فتكوّنت بذلك نخب مثقفة التفت حولها الشعوب، وناضلت في نطاق التوازن الدولي السائد آنذاك. فكانت الاصطدامات وكانت السجون والمنافي وكان الصراع الذي لا يني لافتكاك السلطة وإحلال الحرية وتقرير المصير وإعلان الدساتير أو تنقيحها جذرياً. ولما وضعت الحرب العالمية أوزارها وانتظم توازن دولي آخر وحلّ الصراع بين العملاقين (الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي) لاقتسام العالم كان لا بد - بعد قيام منظمة الأمم المتحدة والاتفاق على مبادىء تضمن حقوق الشعوب والأفراد في الحرية والديمقراطية وتقرير المصير - من أن يزول الاستعمار التقليدي، سواء المباشر أو غير المباشر وأن يحلّ محله نظام آخر يتماشى مع التوازن الدولي الجديد ويمتص الكفاح الذي خاضته الشعوب العربية بقيادة نخبها المثقفة.

وقبل أن تخضع الدول التي استعمرت الشعوب العربية إلى هذه المقتضيات الجديدة، وهي التي لم تتخلّ منذ الصليبية الأولى عن صراعها مع العالم العربي تخضيداً لشوكته وتكريساً لفكرة التوسع الذي تنجرّ عنه منافع اقتصادية لا شك فيها، فإن هذه الدول استنبطت للعالم العربي صليبية جديدة ومكنت الصهيونية العالميّة من إنشاء دولة إسرائيل لتبقى دار لقمان على حالها أو أسوأ، تبعيةً وتجزئةً وإهداراً للطاقات وعند ذلك تمكنت النخب المثقفة التي كانت تناضل من أجل الحرية وتقود الشعوب العربية في كفاحها من أجل تقرير المصير أن تأخذ الحكم (خاصة بعد ثورة يوليو في مصر وتقلد حزب البعث زمام السلطة في سورية والعراق واستقلال بلدان المغرب العربي والسودان وبروز دول الخليج) وظهرت هذه النخب بهذه الصورة وكأنها نابعة من القاعدة متجاوبة مع مطامح شعوبها، محققة في المجال الاجتماعي والاقتصادي ما تستوجبه ظروف التقدم وتحتمه مقتضيات الازدهار في جميع الميادين.

ولكن مع هذه التغيّرات الهامة الاجتماعية وغيرها أين هم المثقفون الذين لم يتقلدوا السلطة ولم يكونوا ضمن أولئك الذين أصبحوا هم الحكام الجدد؟ وكيف لم يساهموا بقوّة في هذه المتغيرات التي قفزت بالمجتمعات العربية قفزات عملاقة خاصة في مجالات التعليم والهياكل الأساسية الاقتصادية والعمرانية وغيرها؟ وكيف لم يظهروا

على مسرح الأحداث كما ظهر من قبلهم الجيل المكافح للاستعمار وللتبعية والفساد؟ وكيف لم يبرزوا في مسيرة هذه الدول الجديدة بأنظمتها المتعددة المتغايرة ومشاريعها الحضارية الطموحة الواقعية أو الخيالية؟ بل إنهم بقوا إما تابعين خانعين أو غائبين بالجسد أو بالروح أو مسحوقين. وكيف أمكن لهذه الدول أن تستغني عن «الأخوة الأعداء» الذين كانوا كما أسلفنا الحلقة الضرورية لإستقرار الدولة واستمرارها وتقدمها؟

الواقع هو أن مثقفي الأمس الذين أصبحوا حكام اليوم استغنوا في ممارستهم للحكم عن «الأخوة الأعداء» لأنهم ظنوا - وهياكل الدولة ما زالت هشة وممارسة الديمقراطية غير معهودة - أنهم وجدوا بدائل عن هؤلاء الذين كانوا مخازن للمعرفة ووسائل الاتصال، والحلقة التي لا بد منها في توازن الدولة وتكريس سلطان ما باسم نظام من القيم والأفكار. فما الذي تغير إذن بالنسبة إلى الوسائل التي تدعم كيان الدولة وتضمن توازنها على الأقل في الظاهر في هذه الحقبة الأخيرة أي منذ أكثر من ثلاثين سنة؟

لقد أصبح للدولة الحديثة وسائل لم تعرفها من قبل سواء في عملها الاقتصادي أو السياسي أو الإعلامي. وهذه الوسائل التي وفرها العلم والتقنية والتكنولوجيا بفضل انتشار التعليم أفرزت أجيالاً من الإختصاصيين والباحثين ظن أغلب الحكام أنهم كفيلون بأن يقوموا بالوظيفة الفكرية التي كان يقوم بها المثقف (بالكتابة أو في صلب الجمعيات الثقافية) والتي كما قلنا سابقاً هي حال سياسية في آخر الأمر. وأكثر من ذلك دفعوا بهم إلى خضم الوظيفة السياسية ولم يتمّ إعدادهم لذلك ولم يمرّوا بمرحلة «الأخوة الأعداء»، أي أنهم لم يجرّبوا الوظيفة الفكرية والنضال الثقافي ولا هم مرّوا بالمسالك المؤهلة لممارسة السلطة السياسية. فشاهدنا عند ذلك أنظمة يغلب عليها تأثير تقنيي الإدارة والاقتصاد أي التقنوقراطيين الذين يمارسون سلطتهم استناداً إلى المعطيات العملية من دون إيلاء المشاكل الإنسانية الحظ الأوفر، فقاموا بدور ليس دورهم إذ حلوا محلّ السياسي وصنوه رجل الفكر. ثمّ إنّ التقنية الحديثة وفرّت لهذه الأنظمة في مجال الاعلام الوسائل السمعية البصرية فاستغلتها، وأصبحت الاذاعة والتلفزة التي تملكها وسائل الاتصال التي تتحكم فيها وتوجّهها كما شاءت وليس للمثقف التقليدي ورجل الفكر صنو السياسي إمكانية استعمالها إلا إذا كان منسجماً مع الخطة المرسومة. وحتى وسائل الإعلام المكتوبة وضعت الحكومات يدها عليها وأنشأت وزارات للإعلام تتكفل بإرشادها وتوجيهها «فلم يبق لرجال الفكر هؤلاء الأخوة الأعداء» والظاهرة الصحية في الدولة السليمة مجال لإسماع أصواتهم للتعبير عن القيم والأفكار التي تترجم آمال وأتواق وطموحات الشعوب، وتقوم بدور الناقد قصد التنظير والإصلاح والتصحيح.

في هذا الخضمّ من الانزلاقات أصبحت أجهزة الدولة تعتمد في ممارستها للسلطة السياسية خاصة وسائل تقنية متطوّرة إلكترونية، وأخضعت الإعلامية إلى حاجاتها في تكريس سلطتها وإحكام قبضتها على كل الميادين وأصبحت تستند إليها في وظيفتها السياسية أكثر من الاعتماد على المسالك الطبيعية المعروفة عادة: وانزلقت كثير من الأنظمة إلى الكُلاّنِيّة التي هي كما قال ريمون هارون: «ابتلاع الدولة للمجتمع المدني وتحويل إيديولوجية الدولة إلى عقيدة تُفرض على رجال الفكر والجامعيين» وظهر ذلك عملياً وبصورة خاصة «في الخلط بين الشرطة والعدالة وبين الشرطة والصحافة وهذا هو جوهر الكلانية بعينه». وآل الأمر في كثير من الأقطار، إلاّ من رحم ربّنا، إلى أن أصبحت الدولة من الصنف الذي وصفه ريجيس ديبري كما يلي: «إن دولة لا تبعث على الحُلْم، توقظ النزوة، وتضفي على النزوة الإيديولوجية مسحة من الجدّ وعندما يكون سعي حكومة من الحكومات مقصوراً على تصرّف ملائم لاقتصاد في أزمة، وتكون لغتها مقتصرة على لغة الخبير المحاسب فإنها تدفع إلى رجوع المهووس بالعظمة المتنبي كبديل في سوق الفكر. فيكون ذلك نهاية الغايات الكبرى وبدء التراكيب وعندما يتمتم القائد تتلاشى الخطبة».

في هذا الوضع الذي تنتفي فيه الثنائية التي ذكرناها يدخل المجتمع وضعاً لا وجود فيه «للأمير» ولا «للكاتب». فيكون الانحسار ويكون التدهور ويظهر التطرّف اليساري متخذاً الاشتراكية مطيّة، ويطل التطرف اليميني شاهراً سلاح الأصولية فيسقط المثقف والسياسي معاً في حلبة الصراع وليس ذلك من دون سبب إذ «أن رجل الفكر، هو سياسي الفكر والسياسي هو ترجمان الفكر» ولكن المثقفين يكونون هم المضطهدين البارزين والضحايا التي تقدّم قرباناً عندما يتربص الموت أو الانقسام بالمجتمع لأنّ «مضادة الفكر هي نقطة الاتصال بين الاشتراكية والفاشية وموضع انقلاب الأحلاف واصطدام اليمين المتطرف واليسار المتطرف». ويحدث عند ذلك ما سجّله المفكر ديبري بفكر ثاقب يؤيده واقع مجتمعاتنا إذ قال: «وإذا تربص الموت [بالمجتمع] أو هدده الانقسام يطرد رجال الدين التروبادور (بمعنى الشعراء قديماً) وتفتح الكنائس من جديد وتغلق المسارح، ويعمد الحزب إلى التعبئة ويغلق الشعراء أفواههم أو يتحولون إلى بلابل المقتلة وتفتح المساجد وتغلق النوادي الليلية» وأزيد فأقول وتصادر **ألف ليلة وليلة**.

وأمام هذا الوضع ما العمل إذن؟.

ثالثاً: ما العمل إذن؟

لقد وصلت في تحليل وضع المثقفين العرب في المقالين السابقين إلى ما ينتهي إليه الأمر عندما تتدهور الأحوال في الدولة الكلانية فيتم الخلط بين السلط و«تبتلع الدولة المجتمع المدني» وتتحول إيديولوجيتها إلى «عقيدة تفرض على المثقفين» ويظهر التطرف سواء من اليسار أو من اليمين ويزول الحاجز الذي يجب أن يكون بين العدالة والشرطة وبين الشرطة والصحافة. وعندما يصل الأمر إلى

هـذا الحدّ وتتواطؤ كـلّ السلط على تكـريس أقلية مـا بتسخـير كـلّ الهياكل وخـاصة وسـائل الإعـلام لتضليل الشعب وإحكـام قبضتها عليـه، تبقى دائماً مجمـوعة المثقفـين هي الفئة التي يصعب تـدجينهـا ويُخشى أمـرهـا لأنها هي القـادرة عـلى الإفصـاح عن الحقيقـة بـإسم الجماهير، والإصداع بالرأي الشجاع المنطلق من القيم سواء الـدينية منها أو الثقافية، وهي الوحيدة التي لا يمكن مخادعتهـا وتضليلها لأنها لا تملك شيئاً آخر أغلى من إمتلاكها للأفكار والآراء والقيم. فيكون موقف جميع المتواطئين هو اضطهادها وتكميم أفـواه أصحابهـا بطرق شتى.

وإذا كـانت الأنظمـة الكلانيـة تعمد إلى إدمـاج فئـة المثقفـين في هياكل متعددة والتفريق بينهم وبث الفتنة في صفوفهم وإبراز عيونهم للتحقير منهم أمام الجماهير ليفقدوا كلّ مصداقية، أو تـأديبهم بطرق مختلفة تصل إلى الزج بالعـديد منهم في السجن، فـإن الأنظمـة التي تـدعي التحرر أو ذات الاقتصـاد التحرري قـد أبعدت الكثـير منهم عن دورهم الحقيقي بربطهم بمؤسسات ذات مصالح خاصة ومقاصد شخصية كالشركات وغيرهـا، وأضفت على النـابهين منهم هـالة من التبجيل والتقدير وأغرقتهم في بحبوحة العيش مع تمكينهم من إبلاغ أصواتهم عالية بينما تكمم أصـوات الآخرين، ممـا يجعلهم يبتعدون عن المهمـة التي خلقوا لهـا وأعدّوا أنفسهم إليهـا ألا وهي الـوظيفـة الفكرية التي تمنع الدولـة من أن تصير كـلّانية، وتبقي عـلى المجتمع ذاكراته وطرافته وتفصح عن الحقيقة وتفـرز «الفكر المنـظم ليصحح ويقود ما يعتقده الناس وما يحدث من أحداث.»

لقد بيّن تاريخ الشعوب التي ناضل مثقفوها من أجل القيم والمثل العليا وأحرزت بذلك تقدماً كبيـراً في مجال الـديمقراطيـة محل الحكم المطلق والتعددية والتداول على الحكم محل الانفرادية وجعلت إعلان حقوق الإنسان وإشاعة الحـريات العـامة والفـردية والتسامح أمـراً مقبـولاً، وفرضت مبـدأ تفـريق السلطة كفكـرة لا محيد عنهـا لكـل مجتمع يعتبر نفسه متمدناً، أنه رغم كلّ ذلك مـا زالت الأزمة قـائمة وأن الضحيـة في كـلّ ظـرف من الـظروف العصيبـة التي تمـرّ بهـا المجتمعات هم المثقفون الـذين يساقـون قربـاناً عـلى مذبـح الحريـة والمبـادىء قبل جماهير الشعب، وفي كثير من الأحيان تؤلّب عليهم هذه الجماهـير فتكون هي أداة النقمـة والاضطهـاد. ولذا لا بـدّ من تغيير مجرى النضـال المثقفين وتحديد الـطريقة التي بهـا يمنعـون عن المجتمعات النكسات ويمكنونها من الصمود في وجـه الظلم والـدجل والخديعة والاستغـلال والمنابلة والعبـودية، ومعنى ذلـك أن نضـال المثقفين يجب أن يهدف إلى تحقيق مشروع قـابل للتنفيـذ كفيل بـأن يعمل على تحقيق الأهداف والغايات الكبرى التي لا تزال حلماً يراود أغلب الشعوب والإنسانية قاطبة ويمنع الأنظمة، بما يتراكم يـومياً من أخـطاء عن غفلة أو غيّ من أن تنـزلق في المتـاهـات التي تؤدي بهـا وبشعوبها إلى ما لا ترضاه لا هذه ولا تلك.

ويمكن تحديد أهداف المشروع بصورة أوليـة في هذه النقط التي لا بدّ من إثرائها وتفصيلها حتى تكون واضحة غـير قابلة للتـأويل، ولا مدعاة لاعتبارها أداة تخـريب بينما هي وسيلة بنـاء وباب من أبـواب الإصلاح والخير، لا نفع للمثقفين من ورائها إلا إشاعة القيم والمثل العليا.

١ـ إرجـاع التوازن بـين الوظيفـة الفكريـة والـوظيفـة السيـاسيـة والإعراض عن البحث عن البدائل التي من شأنها أن تضعف الدولة بطول المدة وتتسبب في الأزمـات وتخلق وضعيات متفجـرة تفضي إمّا إلى الفوضى أو إلى الدكتاتورية.

٢ـ الكفاح لمقاومة الكلانيّة وذلك:

ـ برفع يد الدولة عن وسائل الإعلام وتحييـدها حتى يمكن لهـا أن تقوم بدور الحكم والتوصية بإزالة وزارات الإعلام وكلّ الهياكل التي من شأنها أن تكون عرقلة في سبيل إعلام حرّ موضوعي.

ـ بالتصدّي إلى الخلط بـين السلط الثلاث والكشف عن مـواطن التواطؤ المضرّة بالمصلحة العامة ومصالح الأفراد.

ـ بمقاومة نزعة ابتلاع الدولة للمجتمع المدني وتحويل إيديـولوجيـة الدولة إلى عقيدة تفرض على رجال الفكر والجامعيين.

ـ بالحرص على أن تكون السلطة التنفيذية نابعة من الشعب قادرة على تنظيم الثقة وإعطاء الأهمية للإنتاج المنظم للإجماع.

ـ بشجب التـطرف والحركـات الظرفيـة التي تعـين عـلى تكـريس الكـلانيـة وهي في أغلب الأحيـان إفرازة للعبـوديـة المستحكمـة في المجتمع.

٣ـ العمل على المساهمة في حلّ أزمة الحضارة المستحكمة بـالوطن العربي والعالم المهيمنة بكلكلها على الشباب وذلك:

ـ بمراجعة المنـاهج الـتربويـة مع إعـطاء الأهمية إلى القيم الثقـافية وعدم الاقتصار على حشو الأدمغة بالمعرفة فقط.

ـ بإحلال البعد الثقافي المحلّ الأوفى في كل وجوه الحياة.

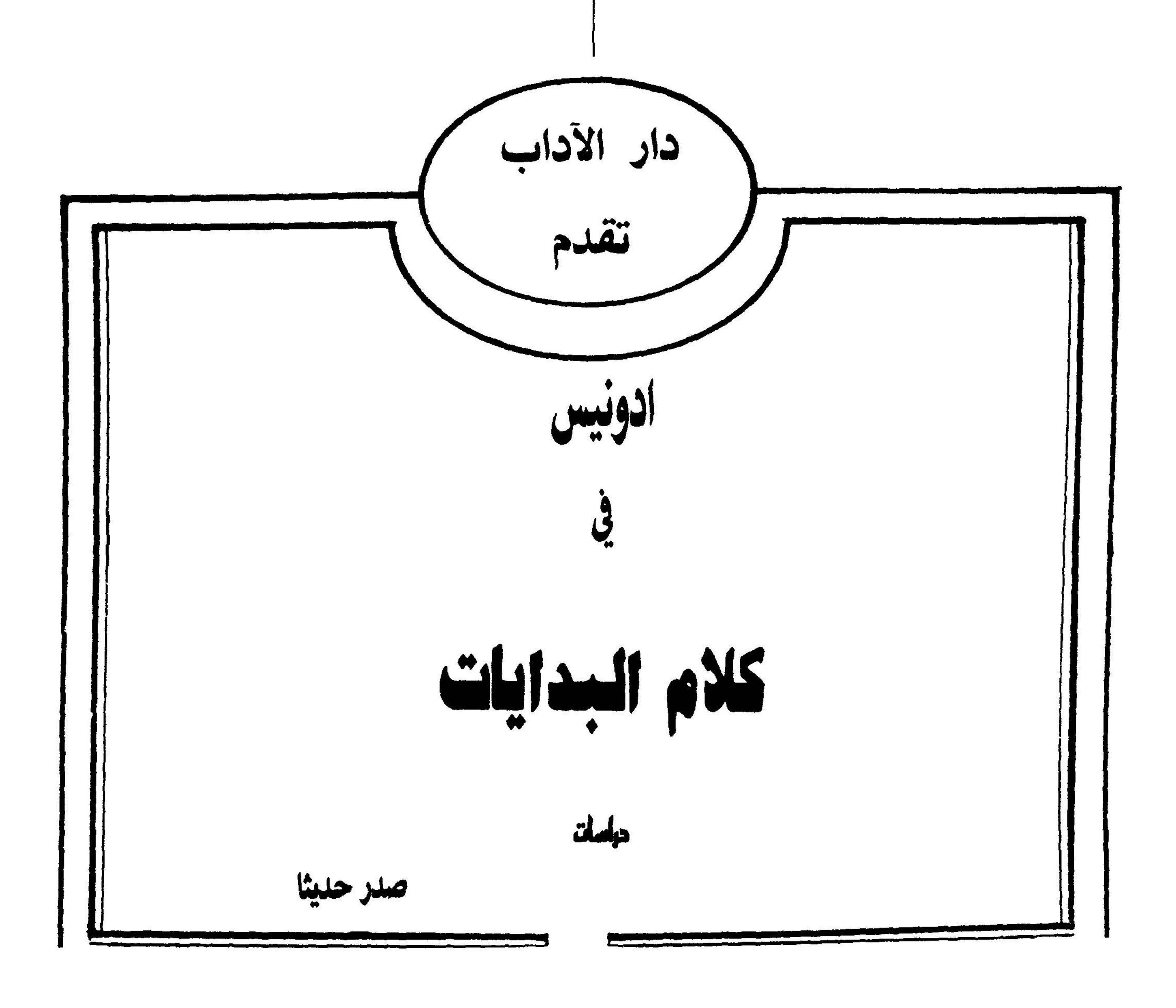
لكن هـذا كله لا يمكن أن يتمّ ويأخـذ طريقه في التنفيـذ إلا إذا أحدثت في دساتير البلدان **سلطة رابعة** هي سلطة المثقفين، يكون لهـا نفس الوزن وتكـون كفيلة بلمّ شتـات الصـلاحيـات التي بقيت متفرقة بـين السلط الثلاث الأخـرى، أو التي عجزت هـذه السلط عن تصوّرها والـوعي بها لأنها ليست من مشـاغلها، ولا تتـمـاشى مع تمشياتها التقليدية معتبرة إياها خارجة عن مقتضيات الدولة، خـابطة خبط عشواء.

لقـد أحست المجتمعات التي سلمت بـوجود السلطة عنـد ظهور الصحافة بأن هناك سلطة رابعة متمثلة في هؤلاء الكتاب الذين كانوا يصدعون بالحقيقة ولكن كثيراً ما يطوّقون الصحافة بـطرق شتّى. ثمّ تقدّم الوعي بالظاهـرة الثقافيـة بعد الحـرب العالميـة الثانيـة فأسست وزارات للثقافة سواء لتسخيرها لإيديولوجية الدولة أو تكريس سلطة الـدولة بـاسم نظام من القيم والأفكـار وهي خطوة في ذهن البعض لتجسيم السلطة الرابعة (تعيين مالـرو وزيراً للثقافة في فرنسا).

وأحس العلماء الحائزون على جائزة نوبل والذين اجتمعوا في جانفي/كانون الثاني سنة ١٩٨٨ بباريس بضرورة قيام المثقفين بدور أكبر فأصدروا من بين توصياتهم الستّ عشرة توصية تقرّ بأنه من «الواجب تقريب الشقة بين مجموعة المثقفين وبين الأنظمة السياسية إذ لا بدّ من أن تقرّ الواحدة بدور الأخرى». وحتى الولايات المتحدة الأمريكية المعروفة بحرية صحافتها تخضع مع هذا للمصالح وللشركات والمنابلات المختلفة، ولا يؤخذ رأي المثقفين فيها بأي اعتبار. ولو كانت فيها سلطة رابعة لما انزلقت إلى ممارسات هي نفسها التي سلكتها البلدان الاستعمارية، ولما انساقت إلى الصهيونية العالمية.

لهذا آن الآوان للكفاح من أجل المطالبة **بسلطة رابعة** منتخبة تحدث في دستور كلّ بلد من بلاد العالم متكوّنة من رجال الفكر والثقافة الذين عرفوا بنضالهم الفكري وبنزاهتهم وشجاعتهم في إبداء الرأي وقدرتهم على تصوّر المشاريع المستقبلية. وليس هناك مشروع أعظم من هذا الذي سيمكن المثقفين من أن يقوموا بدورهم الطبيعي الذي بقي منذ الأحقاب تكبله العراقيل وتذوق الشعوب من جراء غيابه الويلات وتتهاوى من أجله الأنظمة، وهي غير واعية، لتعاونها بالبعد الثقافي.

وهكذا فإنّ على المثقفين أن يشمروا عن سواعدهم ليقدّموا فرادى وفي هياكلهم التقليدية وبالاعتماد على رجال القانون ليصوغوا هذه السلطة الرابعة بصورة قابلة للتطبيق.



موشور للوقت

علي الطائي

عن حُلُمٍ كنتُ استغنيتْ
واستغنى ظنّي عما أرجو -
لا يُحزنني ألّا يأتيَ ما أتوقَّعْ
الوردُ كذلك لا يُحزنهُ
أنْ تَسقطَ بهجتُهُ
قبلَ نَفادِ الموسمْ -
حقلٌ في كلماتي
وأنا مشغولٌ، أجمعُ ما بينَ يديّ -
أنْ تبقى أيدٍ مفتوحةْ
أو تفضُلَ أخرى ملأى
ليس عجيباً ذلك -
ما في كفّيَّ ورأسي
لا أتوقَّعُ أنْ ينفَدْ
ولذا لا آسفُ ألّا يأتي ما أرجو
يكفيني أنْ أتطلّعْ
أنْ ألمسَ ما حولي -
نبضٌ في كفَّيكَ ألامِسُهُ يكفيني
أنْ أبقى في الحقلْ -
ساعاتي ليستْ أيامَ غُبارْ
بابُ نهاري أفتحُهُ بالحَرفْ
يتركُ ظلمتَهُ ليلي
ويُقابلني فوقَ الأوراقْ
ملمومٌ وقتي كالمعنى
والجملةُ كَوْني الآمنْ
ولذا مهما اقترفتْ كفّايْ
فأنا لستُ مُدمّى
وكذلكَ ما من شيءٍ
فوق قميصي منكْ
مبروكٌ ما تُحرِزُهُ من تَوْقِ الطائرْ
مبروكٌ ما دُمتَ تُفضِّلُ أنْ تتنفَّسْ
هذا المُتلفِّتُ في سَحَرٍ نحو صياحِ الدِّيكَةْ
ليس طريداً أو لصاً
بل يومٌ يتركُ أسلاباً
لا تتركُهُ يودِّعنا كَمَدينْ
كلماتٌ كنتُ عَثَرتُ عليها
لحظةَ كنتُ أراقبُهُ يتوارى
هي بعضٌ من أسرارٍ مُهمَلةٍ وشِكايات
فيها كنتُ أُجمِّعُها
كانَ الفجرُ يُرتِّبُ يوماً آخرْ
يطلُعُ من أوراقي
تحتَ الأشجارِ وجنبَ بيوتٍ نائمةٍ
يسألُني عمّا لا أعرفُهُ كانْ
عن إسمي يسألُني
ويُطَمْئِنُني أنْ ليستْ لي
بينَ بضائِعهِ حِصَّةْ.

بغداد

في سيمياء القصص الفلسطيني المناضل

حول «كان يومذاك طفلا» لغسان كنفاني:

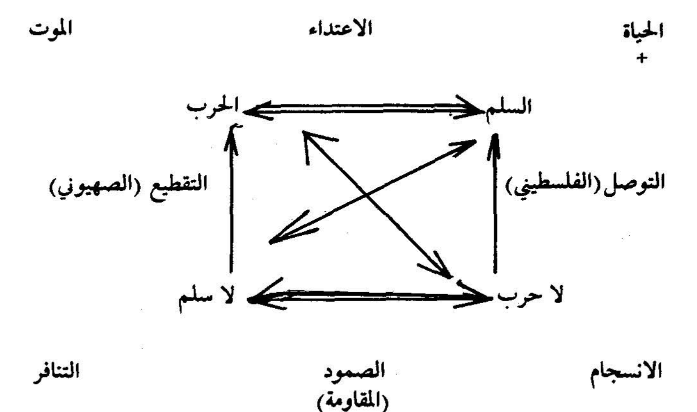
تولد المقاومة من العدوان الصهيوني على السلم الفلسطيني

د. سامي سويدان

ليس من العسير تلمس البنية الدلالية العامة للنص نظراً لما يعرفه هذا الأخير من بساطة تطبع أحداثه الرئيسة وأوضاع شخصياته، دون أن تعني هذه البساطة سطحية في الرؤية التفكرية أو في الأداء الفني. إنه على العكس من ذلك يحظى بغنى دلالي عميق، وجمال سردي رفيع، يبدوان في التحامهما بالبساطة المذكورة من أبرز السمات القصصية التي تميزه وتشكل بعداً تكوينياً أساسياً في فرادته. إلا أن هذه البساطة تتيح لنا التعرف بيسر على التناقضات الأساسية التي تؤلف قاعدته التركيبية والتي تشكل المفاصل الكبرى للعلاقات المحورية التي تنهض عليها بنيته العامة. فمن جهة تظهر مجموعة من الركاب الفلسطينيين المتوجهين في سيارة نقل إلى بلدات وقرى تنتشر على ذلك الخط الممتد من حيفا إلى نهاريا فأعماق الجليل، يعترضها حاجز لجنود من «اليهود» عند نهاريا ويقوم بتصفيتهم جميعاً ما عدا طفلاً واحداً يستثنيه لينقل خبر المجزرة إلى الآخرين. من جهة ثانية يتم تقديم الفلسطينيين كجماعة مسالمة وديعة تمضي في رحلتها هذه على أنغام شبابة أحد الركاب وغناء السائق وأحاديث الشواغل اليومية لأفرادها الذين لا يحملون معهم غير أنواع من الطعام وألعاب للأطفال وبعض الرسائل، ولا تبدر منهم أية حركة أو كلمة عدوانية حتى في لحظة الإجهاز المريع عليهم، مقابل الجنود «اليهود» الذين يحضرون كقوة عسكرية بسلاحها وعتادها، والذين يأتون بالفعل الإجرامي القبيح، ولا يتورع قائدهم عن ضرب الطفل الصغير وتهديده بالقتل، معلنين بذلك حرباً همجية وشرسة ضد الفلسطينيين المسالمين والأبرياء. إلا أن موقف الطفل الذي يتمرد على الإرهاب الصهيوني لا يعلن وجه التحدي والصمود الجريء إزاء هذا الإرهاب البشع وحسب، وإنما يرسم أيضاً أفق المقاومة والتصدي البطولي لعدوانيته المشينة والغادرة.

بيد أن التضاد الأساسي الذي ينهض بين السلم (الفلسطيني) من ناحية، وبين الحرب (الصهيونية) من ناحية ثانية يظهر تناقضاً بارزا بين التواصل الذي يسم الطرف الأول ـ وهو لا يقتصر على المسعى الذي ينخرط فيه أولئك الركاب، بل إنه يتناول كذلك العلاقات المختلفة التي تنسج فيما بينهم خلال وجودهم المشترك في السيارة التي تقلهم إلى أهدافهم ـ وبين التقطيع الذي يسم الطرف الثاني ـ والذي لا يقتصر على النيل من مسعى الركاب التواصلي ووجودهم الحي بصورة جذرية ونهائية بل يتطلع كذلك إلى النيل من التواصل والوجود الفلسطيني ككل. على هذا النحو ترتسم المعالم الأولية الأساسية لبنية النص الدلالية العامة كما يمكن للمربع السيميائي التالي أن يعطي فكرة موجزة وواضحة عنها:

المعطى الدلالي العام للأقصوصة



يبين هذا المربع السيميائي عن توزع المعطى الدلالي العام في مجالين دلاليين متناقضين بناءً لما يؤسسه التضاد القائم بين السلم والحرب المجال الأول هو ما يشغله السلم ومتضمنه اللاحرب وما ينشأ عن اجتماعهما من تواصل مرتبط بالانسجام الحاصل فيه، وهو مجال إيجابي يحمل علامة الحياة والاستمرارية. أما المجال الثاني فهو ما يقيم فيه الحرب ومتضمنه اللاسلم من تقطيع وتخريب على صلة قوية بالتنافر الناتج عن ذلك، وهو مجال سلبي يحمل علامة الموت والإبادة. إن اللقاء الذي يجري بين السلم والحرب يتمثل في الاعتداء الكاسح الشراسة الذي يشنه الصهاينة على الفلسطينيين، ويجد نقيضه في تلك المقاومة أو ذلك الصمود الوليد الذي يبديه تحدي الطفل في وضع اللاحرب واللاسلم الذي يجد نفسه فيه.

● ينطلق النص من عالم السلام الفلسطيني الذي يتقدم عالماً من التآلف والتجانس والانسجام موسوماً بقوة بطابع التواصل والتكامل والتعاون. يصدق ذلك على الشخصيات كما يصدق على الإطار الزماني ـ المكاني الذي تتناول فيه. في هذا الإطار تبرز الطبيعة أولاً لتعلن في تضافر عناصرها المختلفة مشهداً افتتاحياً يتحد فيه الجمال مع الأمان. وهي تشير إلى استمرارية زمنية تفضي من الليل البارح إلى النهار القادم مع لحظة الشروق التي تميزها. ويبدو سحرها المطمئن مضاعفاً في اتصالها بذلك المكان الفلسطيني الذي يتقدم متداخلاً مع هذه الطبيعة منسجماً مع عناصرها ومتميزاً مثلها بالتواصل انطلاقاً من ذلك الطريق الذي يصل المدن ببعضها (حيفا بعكا. . .). لذلك فإن سيارة الركاب التي تمضي على هذا الطريق لا تكرس هذه المعطيات جميعاً وحسب بل تكملها أيضاً وهي تقوم بذلك عبر ولوجها هذا الطريق أو انسيابها في «أنفاس الشروق»، كأنها بذلك تملؤ فراغاً وتسد ثغرة تشكل في غيابها خللاً في ذلك العالم المرسوم بقدر ما تؤديه عبر ذلك اللحن الذي تصدح به شبّابة قصب واحد من ركابها. وهو لحن لا «يكمل الطبيعة» وحسب وإنما يكمل ما يفتقده ركاب السيارة أنفسهم أيضاً، وبذلك يسهم، مثله مثل السيارة، بتأمين التواصل والانسجام بين عناصر الطبيعة والمكان من جهة وبين هذين والسيارة والركاب من جهة ثانية، بل إنه يمضي إلى أبعد من ذلك في مده التواصل إلى الركاب أنفسهم إذ ينسج علاقة «غير منطوقة وغير مرئية، تربط بين عشرين إنساناً لم يتبادلوا، خلال حياتهم كلها، إلا تحية ذلك الصباح وهم ينتظرون السيارة في شارع الملك فيصل بحيفا.»

يتمتع هؤلاء الركاب بدورهم بسمات من التواصل دامغة. فعمال الميناء الذين يرجعون إلى قراهم في الجليل، وفلاحو قضاء حيفا الذين يعودون إلى أقاربهم في قضاء صفد، وطفل «أم الفرج» الذي يحمل إلى أمه الجواب الذي كلفته بالحصول عليه من حيفا، والمحامي الذي يمضي إلى تفحص أرض في الكابري ليدافع عنها في حيفا، والمرأة التي «تسعى إلى خطب فتاة لوحيدها». . . جميعهم يؤدون عمليات وصل تخصهم مباشرة أو يتولونها لمصلحة طرف آخر. وتكاد جميعها على تنوعها واختلاف القائمين بها تتوحد وتتجانس في هذا الوصل الدال على الحياة والاستمرارية والتوالد. وليست أغراض الركاب إلا صورة عن هذا الوضع التواصلي الخاص. فالاطعمة والألعاب والرسائل هي بدورها وسائل اتصال مباشر أو غير مباشر تؤكد البعد الدلالي المتعلق بالحياة والاستمرار، وإنما أيضاً بالفرح والغبطة، مضاعفة بذلك من السمة الإيجابية للتواصل ومن غاياته السلمية.

وإذا كنا قد أشرنا إلى الدور التواصلي المركب الذي يؤديه كل من الشبابة والطريق والسيارة، فإن كلاً منها يحظى بمتابعة تفصيلية تبرز وظيفته المتميزة في هذه المعطيات الكلية. هكذا تتقدم السيارة عامل وصل بامتياز، ليس بربطها ـ كما الطريق ـ الأماكن المتفرقة ببعضها فقط، وإنما أيضاً الأشخاص والوسائل إلى غاياتها. إلا أن الإشارة الأخيرة إلى الزوج الذي توصله إلى «امرأة لم تستطع أن تنتظر» تبقى ملتبسة، وإن غلب الوصل في التأويل المترجح بين نظرة ترى فيها دلالة على وصول قبل أوانه المعهود أو المفترض، وأخرى ترى فيها وصولاً متأخراً مفتوحاً على قطع محتمل. ولا تعمق الشبابة هذا التواصل بين الداخل والخارج كما يوحي به وضع الرجل الذي «أطلق بصره عبر النافذة، وترك للحن أن يخضه، كجرة الزبدة» وحسب، وإنما تضفي جواً من الألفة والأمان بحيث ينام الطفل في حضن العجوز التي تجاوره، ويدندن السائق أغنية حب ووله تتماشى مع اللحن المذكور، كأن الطفل يجد في هذا الجو في العجوز أماً تحضنه، والسائق في الغناء جواباً يحاور من خلاله لحن الشبابة، والوصل قائم في الحالين كما هو قائم كمشروع في الأغنية نفسها التي تعبر عن سعي الحبيب لوصال الحبيبة، وفي تحضير إحدى الراكبات لرقاقة «محشوة ببيض مسلوق مبهر» بانتظار أن يصحو الطفل فتطعمه إياها. أما الطريق فإنه، رغم كونه الخط الواصل بين الأمكنة المقصودة، يشهد على امتداده نزاعاً واضحاً بين حركتين متعارضتين، كما يدل على ذلك وضع العناصر الطبيعية والمنشآت الاجتماعية التي تشكل إطاره المشهدي المحدد. إذ يبدو انبثاق النخيل متعارضاً مع اتجاه «الرياح القادمة من البحر» كما يظهر نهر

«النعمين» الحزين المتعب وإنما النقي متعارضاً مع البحر وموجه الصاخب. وإذا كان النخيل والنهر يشغلان موقعاً مكانياً أو جهة مكانية متجانسة تدخل في تعارض مع جهة أخرى محورها البحر في رياحه وموجه، فإن ما ينتج عن تعارض كل منهما مع الجهة المقابلة يأتي مخالفاً للآخر. ففي حين يرتفع النخيل «مطعوناً متراجعاً حائراً في عراكه الصامت الممض» مع الرياح البحرية، يصب النهر في الموج «فيرده بهدوء عنيد، إلى الوراء». كأن هذا الاختلاف لا يؤدي توازناً في الحركة المشهدية ككل وحسب، وإنما يقدم هذا التوازن علامة على صراع مضمر وغير محسوم بعد بين ما هو في الشرق منبثقاً ونابعاً من أرضه، وما يأتي من الغرب قادماً في ريحه وموجه، أو بين المقيم والأصيل والمسالم وبين الوافد والغريب والعدواني. ولا تبعد المنشآت الاجتماعية عن الايحاءات بدلالات مماثلة، إذ تتوزع بدورها بين يمين ويسار. ففي اليمين تبرز أولاً مقبرة عكا مقابل «محطة إلى اليسار» تليها «البيوت المبنية بالحجر القدسي» ووراءها «الحديقة العامة» ترتفع من بعدها قمم سور عكا وأبراجه.. فيتواجه بذلك الموت والانفصال من جهة (اليمين) والحياة والاتصال من جهة ثانية (اليسار)، ومن الواضح غلبة الوجه الأخير على الأول والتأكيد الذي يعرفه التواصل السلمي فيه، من خلال الإشارة إلى الحجر القدسي في عكا وتشبيهه بالرغيف، وإلى الحديقة العامة بأشجار الكينا العالية فيها، بما يتضمنه ذلك من معاني السلم والتلاقي وتنامي العيش... وإلى قمم السور وأبراجه بما توحي به من إمارات الدفاع عن الحياة وحفظها، وكذلك علامات التواصل مع الماضي والتاريخ... وإذ يظهر من ثم إلى اليمين صفوف البيوت الجديدة الصغيرة والمزروعة ورداً عنابياً غزيراً، ففي الأفق وراءها يرتفع «تل الفخار» بسفحه «المسالم المزروع بقبور جنود» سقطوا دون سور المدينة، بينما يبرز إلى اليسار «مبنى الصحة الحجري، وسلسلة المرائب التي لا تنام وهي ترقب صفوفاً من الدواليب» وسيارات محطومة تنتظر أن تصلح أو تتلف... فيبدو الطريق في تقدمه يحمل خللاً إلى المعطيات الدلالية لكل من اليمين واليسار دون أن يكفّا مع ذلك عن التعارض فيما بينهما. ففي اليمين تطرأ بيوت الإقامة الجديدة لتدخل في إطار الموت المتمثل في قبور العسكريين الناهدة في الأفق عنصر حياة وسلام مناقضاً له، بينما يطرأ في اليسار المرض الإنساني والخلل في السيارات ليدخل في إطار الحياة المتمثل في العمل الدؤوب والمتواصل الكامن في تجانس لافت بين المعالجة الصحية وإصلاح المرائب، احتمال الموت والتبدد. قد يجد هذا الخلل تفسيره في سبر الدلالة النهائية لعلاقة اليمين باليسار هنا وفي سياق الامتداد المكاني ككل. فمن ناحية تبدو الجهتان وكأنهما تشتركان في مواجهة الموت، ففي اليمين تتقدم صفوف البيوت الصغيرة عملاً جديداً وقريباً إزاء القبور القديمة والبعيدة، إنها انبثاق وليد في المكان ينزع عنه استحواذ الموت عليه، وفي اليسار تتقدم الصحية والمرائب بصفوف دواليبها وسياراتها باعتبارها كفاحاً ضد الموت الطارىء كذلك، على أن هذا الطابع المشترك بين الجهتين لا يمنع من ملاحظة قدم الموت يميناً وطرؤه يساراً، وبالعكس طرؤ الحياة يميناً وقدمها يساراً. كأن الاندراج والمضي في الطريق كما يتبدى من خلال التفاعل الدلالي بين يمينه ويساره يؤدي إلى تداخل ومواجهة مباشرة بين الحياة والموت اللذين لا يعودان كل على طرف منفصل عن الآخر، بل يصبحان قائمين كليهما في كل من الطرفين دلالة على تعقد الصراع واشتداده بينهما؛ فيرتسم خط خفي من التواصل بين الحياة ي هذه الجهة والحياة في تلك على تعارض مع الموت الذي لا يكف عن إعلان الانقطاع والانفصال. إلا أن الحياة التي تتكامل في هذا المنظور بين الإقامة والعمل وتتجانس في الحالين من حيث المعنيين بها ومن حيث الزمان المطروق محققة بذلك وصلاً بين الضفتين وبالتالي في المكان ككل، تتعارض مع الموت في ذاته، كما في اختلافه في جهة عنه في الأخرى من حيث المعنيين به ومن حيث الزمان المقصود، ليؤكد قطعاً ينال من المكان ككل. إنما ينبغي أن نلحظ أن هذا الموت والقطع الذي يتضمنه يختلف كذلك في الموقعين المذكورين من حيث طبيعته، إذ أنه في الجهة اليمنى اجتماعي (حربي) في حين أنه في الجهة اليسرى طبيعي (وجودي)، كما يمكن القول بأنه في الجهة اليمنى وافد عدواني كما يتيح ذكر الجنود إزاء السور تصورهم غزاة ومعتدين، بينما هو في الجهة اليسرى محلي وسلمي كما تسمح الإشارة إلى مبنى الصحية والمرائب باعتقاده. كأن المنشآت الاجتماعية على هذا المستوى الأخير تردد أصداء العناصر الطبيعية التي سبقتها مؤكدة هذا الصراع بين الموت والحياة، بين الحرب والسلم، بين الغزو والمقاومة... كأن الطريق يرسم كذلك هذا التطور في الصراع بين الحياة والموت في انتقاله من المستوى الطبيعي إلى المستوى الاجتماعي والطبيعي معاً مع كل تعقيدات المواجهة الناشئة عن ذلك. وكما في حال السيارة في انتهائها إلى إشارة الوصل الملتبسة، وفي حال الشبابة التي تنتهي إلى مشروع وصل، كذلك الحال هنا بصدد الطريق إذ ينتهي القصص إلى احتمال وصل، ليؤكد النص عبر ذلك كله تماسك وتماثل وتجاور الدلالات (تواصلها) في الإيماء إلى أفق مستقبلي احتمالي وملتبس... وذلك رغم الإشارات المتكاثرة إلى الخطر المتعاظم من تداخل الصراع بين الحياة والموت على ضفتي الطريق ذاته...

على هذا الطريق بالذات تمضي السيارة على لحن الشبابة بالركاب الذين يستمرون في مواصلة سلمهم وتواصلهم عبر تصرفاتهم وأحاديثهم. فخلع الرجل لمعطفه وتغطية الطفل النائم به يدل بالطبع على رعاية وتآلف، وإنما أيضاً على غيرية وإيثار يعلنان مستوى متقدماً من التواصل. والأمر نفسه قائم في تقشير الآخر لبرتقالة من سلته وتقديمها «إلى جاره أولاً كما تقتضي الأصول»، على أن هذا الفعل الأخير يشير أيضاً إلى تواصل مع إرث من التقاليد

والأعراف يؤكد الراهن ويقويه. وإذا جاء حديث رجلين آخرين عن موسم الزيت يتضح بدلالات تواصل مع الطبيعة والإنتاج والحياة، فإن رواية المرأة البدنية لتفجير «اليهود» سيارة شحن مملوءة بالبرتقال أمام دار للأيتام في يافا مما جعل جثث الأطفال تتناثر «ممزوجة بحبات البرتقال المفزورة» تدخل إلى التواصل الذي يحققه الحديث بذاته عنصراً جديداً ميزته القطع والموت. هذا العنصر هو عمل عسكري عدواني صهيوني على مؤسسة رعاية اجتماعية (فلسطينية) يذكر إلى حد كبير بذاك الصراع الذي سبقت الإشارة إليه في العناصر الطبيعية والمنشآت الاجتماعية. فالمؤسسة المذكورة تعبير بليغ عن التواصل الفلسطيني المسالم، ليس فقط من خلال تعويضها الأهل المفقودين وسد النقص الحاصل بغيابهم، وإنما أيضاً من خلال تعبيرها عن تآلف وتآزر اجتماعيين ومن خلال جمعها لهؤلاء الأطفال المتفرقين في دارها. بينما يأتي الاعتداء الصهيوني ليدمر هذا الوجود التواصلي المسالم في صميمه، إذ أن تمزيق أجساد الأطفال يلغي وجودهم والدور التواصلي الذي يجسده. إنه اقتحام حربي مميت يضيف إلى المعاناة («الطبيعية»؟!) الموجودة ـ موت الأهل ـ أذى أكبر وأشد. كما أنه يدمر ـ إضافة إلى ذلك ـ مفاصل التواصل المعتمدة بدءاً من سيارة الشحن وصولاً إلى درج الميتم مروراً بحبات البرتقال نفسها، محولاً بذلك أدوات التواصل كما موضوعاته والمعنيين به إلى موت قاطع يعم الطريق والسيارة والمنشآت والناس جميعاً في تناقض صارخ وحاد مع جميع ظواهر التواصل الفلسطيني الملاحظة حتى الآن، وخاصة فيما انتهت إليه من رعاية الركاب للطفل وتقديم أحدهم البرتقال لجاره.. في سيارة محملة بالطعام ولعب الأطفال تمضي بهم على أنغام شبابة من قصب. ويأتي تعليق الشيخ المعمم على الخبر بالركون إلى قدرة الله اليقينية على الانتقام معبراً عن بعض مظاهر هذا التناقض هامة. فهو يشير إلى اتكالية ما ورائية في وجه فعل إرادي واقعي، لكنه يشير أيضاً إلى غفلة متناهية إزاء ما هو مخطط ومدروس. فالفلسطينيون هنا يزاولون سلمهم دون أدنى وعي للحرب التي يشنها الصهاينة عليهم، حتى ليظهر التناقض بين الطرفين في مفارقة هائلة بين عالمين متباعدين، بحيث يؤدي التقاؤهما إلى حدث مأساوي خطير. كأن حديث المرأة البدينة الحاجة لا يعلن ذلك وحسب، وإنما يمهد كذلك للواقعة التي تليه مباشرة.

إن ما يلي هذا الحديث هو ذكر نهاريا ـ أول مستعمرة صهيونية في الجليل ـ التي تشكل نهاية الخط الساحلي لمسيرة سيارة الركاب قبل أن تنعطف شرقاً إلى العديد من قرى الجليل. ويجيء ذكرها إعلاناً عن قرب الوصول إليها، وبالتالي عن اقتراب العالم الفلسطيني المسالم من العالم الصهيوني العدواني. ومع هذا الاقتراب تتحول المعطيات التي كانت قائمة حتى حينه لتعلن انعطافاً ليس نحو الشرق الفلسطيني الوديع، وإنما نحو القطع الصهيوني الفظيع. يتم هذا التحول في تواز بارز بين داخل السيارة وخارجها يؤكد الوجهة القصصية المعتمدة هنا دلالة على التواصل العميق بين الفلسطينيين ومحيطهم المكاني. فصحوة الطفل تتوازى مع توهج الشمس، وتحضير راكب نفسه للمغادرة يتوازى كذلك باعتباره مشروع انتقال وبلوغ مع جر الحمار الأبيض الصغير لعربة الخضار، أما صمت الشبابة فيتوازى مع ظهور الجنود الصهاينة. ويمكن للقارىء أن يتابع تأويلياً التوزيع الدلالي لعناصر المكان بحيث يلحظ وجود عربة الخضار وحمارها الأبيض على يسار الطريق في موقع السلم والعناية والتواصل كما يرجح ذلك «طرف الطريق»، ووجود الصهاينة المسلحين على يمينه في موقع الحرب والاعتداء والتقطيع كما يرجح ذلك وضعهم كحاجز يتعرض للسيارة المتجهة شمالاً نحو نهاريا. وإذا كان بالإمكان اعتبار الإشارتين الأوليين ملتبستين بقدر ما تدل كل منهما على الوصل والفصل في آن، حيث أن استيقاظ الطفل قد يكون انفصالاً عن حضن العجوز وأمان النوم واستشعاراً غريزياً بالخطر، بقدر ما يكون اتصالاً بالركاب الآخرين ومشاركة لهم فيما يعيشونه، وأن مغادرة الراكب المرتقبة هي انفصال عن بقية الركاب وعالمهم المكون في السيارة، بقدر ما هو اتصال بالجهة التي يقصدها، فإن الإشارة الأخيرة حاسمة الدلالة على القطع الخالص الناشىء. فصمت الشبابة بحد ذاته انقطاع للحن الذي شكل مع السيارة علامة الارتباط الخاصة والخفية بين الركاب، وعنصر تجانس وتكامل مع الطبيعة، بحيث يعد افتقاده فجوة ومفاجأة للركاب. وهذا بالتحديد ما توضحه إثر ذلك تعليقاتهم معلنة حقيقة المفاجأة الفعلية القائمة في الخارج بدءاً من توجس السائق للخطر، وظن أحمد أن الحاجز الصهيوني دورية (انكليزية؟) وتصحيح صلاح لقوله وصولاً إلى دعاء الحاجة واستعانتها بالله على هذا الخطر الطارىء.

بتوقف السيارة وإطفاء السائق محركها يتجسد هذا القطع مكانياً في توقف انسيابها ـ مثلها مثل الشبابة ـ في حركة الطبيعة والزمن، فتتعاظم الفجوة في هذا الإطار الوجودي ومعها خطر القطع المميت. تنعكس هذه الفجوة في النص انعطافاً حاداً يتخلى فيه عن متابعة عالم التواصل السلمي الفلسطيني الذي كان قائماً في السيارة حتى توقفها ليتحول إلى متابعة عالم القطع الحربي الصهيوني الذي يعلنه الأمر العسكري المفاجىء: «انزلوا». إن هذا العالم الأخير عالم البطش والإرهاب، وهو بذلك، منذ تدخله، لا يتيح للعالم السابق أي فرصة للتمظهر أو التعبير غير فرصة الموت التي يفرضها عليه، هذا الموت الذي يشكل المآل النهائي للتوقيف الذي فرض على حركة الفلسطينيين، للتقطيع الذي يسقط على تواصلهم. هكذا يغيب السلم الفلسطيني تحت وطأة الاعتداء الصهيوني فلا يعود يبدو من هؤلاء الركاب أي تصرف أو كلام منذ إنزالهم حتى قتلهم، لتستحوذ الحرب الصهيونية وجنودها على التعبير تصرفاً وكلاماً. وخلافاً لعالم السلم الفلسطيني الذي يتقدم مبنياً على التواصل والانفتاح والحياة في وضعه داخل سيارة النقل وفي توجهاته ومشاريعه المتآلفة مع الوجود.. فإن عالم الحرب الصهيوني يتقدم مبنياً على القطع والانغلاق والقتل في وضعه كحاجز على طريق

المواصلات، كقاطع طريق، وفي تأليفه لمجموعة مبهمة الأصول مبهمة المصير، ناشزة متنافرة مع محيطها الطبيعي والاجتماعي، سمتها الأساسية الاعتداء والتخريب، القتل والتدمير...

● هكذا يعلن هذا العالم (الصهيوني) عن نفسه إزاء العالم الآخر بفعل الأمر الحازم والمعبّر عن علاقة سلطوية يسيطر فيها المتكلم، ولا تترك مجالاً لحوار بينه وبين المخاطب أو لرد من قبل هذا الأخير. المتكلم هنا جندي صهيوني مسلح والمخاطب ركاب السيارة المسالمين العزّل. إلا أن هذا الأمر يعني أيضاً إخراج هؤلاء الركاب من كونهم الصغير المتجانس في سلمه وتواصله إلى فضاء آخر يشكل قطيعة مع السابق، لا يعودون فيه ركاباً بل موقوفين خاضعين لسلطة عسكرية غريبة، إلى فضاء الحرب والقطع الذي يهيمن عليه الجنود الصهاينة. وإذا كان السائق ينزل مع الطفل فإن إنزال النساء أولاً ثم الرجال بعدهن ينم عن آثار القطع الممارس على ذلك العالم الفلسطيني وبدء تفتيت لوحدته التي كانت قائمة عادية وراسخة حتى حينه.

لكن الاعتداء الصهيوني لا يتوقف عند هذا الحد بل إنه يمارس إلى جانب التفتيت المذكور تخريباً لعناصر التواصل التي كانت حتى تدخله متلاحمة مع وضع الركاب المسالمين. فتفتيش البشر وبقر السلال وفتح الصرر، جميع هذه الإجراءات اقتحام عدواني لعالم هؤلاء الركاب واعتداء فظ ليس على حريتهم وممتلكاتهم وحسب، بل أيضاً على مظاهر وجودهم وتواصلهم، يبرز فيه التناقض بين الركاب المدنيين العزّل والجنود الصهاينة المدججين بالسلاح، بين بياض الصرر المسالمة وسواد عصا القائد العداونية، كما يتقدم فيه بقر السلال، خاصة بما تحتويه من طعام ولعب أطفال ومكاتيب وبرتقال، ليذكر بحبات البرتقال المفزورة والممزوجة بجثث الأطفال نتيجة انفجار اللغم الصهيوني في يافا، وليوحي بالنهاية المأساوية التي تنتظر أصحابها. إن في إعلان الجنديين لقائدهما خلو السلال والصرر من السلاح دليلاً على سلمية الفلسطينيين وعلى حربية الصهاينة المسلحين الباحثين عبثاً عما يماثلهم لدى الآخرين، وعلى التناقض الحاد بين هذين العالمين. لكن موقف القائد يأتي ليعبر على أرقى ما يكون عن عالم الفصل والقطع الذي ينتمي إليه. ذلك أنه لا علاقة ظاهرة بين نتيجة هذا التفتيش والقرار الذي يتخذه. والقطع قائم هنا في التصرفات نفسها، كما في صميم المنطق الذي يحكمها.

الإجراء الأول الذي يتخذه القائد هو انتزاع الطفل من بين «ذويه» وجعل الباقين في صف واحد على جانب الطريق. إنه إعادة تكوين للعالم الفلسطيني خاضع لمنطق القطع العدواني. إذ أن انتزاع الطفل يمثل انتزاعاً للشخصية الأصغر والأضعف وإنما أيضاً لتلك التي حظيت أكثر من سواها بالتواصل الفلسطيني المسالم، بدءاً من نومه في حضن العجوز وتحضير راكبة الطعام له وتغطيته من قبل احد الركاب وصولاً إلى نزوله مع السائق. ويأتي استدعاء القائد الصهيوني للطفل بعد أن نزل من السيارة مع السائق ممسكاً بيده قطعاً لتواصله مع هذه الجماعة، وفرض القائد لنفسه بديلاً لذلك السائق ونقيضاً له في آن، بقدر ما كان هذا الأخير قائداً للتواصل السلمي الفلسطيني وما يجسد الأول من قيادة للتقطيع الحربي الصهيوني. كما أن وضع الفلسطينيين الباقين على النحو المذكور يحولهم من ركاب أنزلوا من السيارة إلى موقوفين في ذلك المكان الخاضع للسيطرة العسكرية الصهيونية على التخوم الفاصلة بين طريق تواصلهم المعهود وبين خارجه، أي يزيد من القطع الذي ينال منهم ويهددهم بمخاطر تفاقمه التي لن تتأخر عن الظهور. وليس صدفة أن تأتي الإشارة الأولى إلى طبيعة هذا المكان مرتبطة بهؤلاء الفلسطينيين كإعلان مستمر عن تجانسهم مع عناصر الطبيعة والوجود وتنافر الحضور الصهيوني معهما، فيأتي ذكر مجرى الماء وراء الفلسطينيين مباشرة متناسباً مع صفهم على جانب الطريق، في حين يأتي إحصاء عدد هؤلاء من قبل القائد ليعلن عن تحولهم إلى رقم مبهم يوحي تعبيره عنه بالعبرية، لغة العسكري المعتدي، بدلالته ومآل مصير أصحابه، بقدر ما يوحي بتفاقم القطع الذي يحيق بهم.

مقابل غفلة الطفل التي تتمثل فيها براءة السلم الفلسطيني يتقدم مخطط القائد المدروس ليعلن عن نفسه بحزم قاهر: «إنها الحرب، أيها العرب». على هذا النحو يعرف الصهيوني بنفسه قبل أي شيء آخر. وبناءً عليه تفهم كل الإجراءات التي اتخذت حتى حينه بدءاً من إنزال الركاب حتى صفهم على النحو المشار إليه آنفاً. وما بدا قطعاً منطقياً ليس إلا ميزة المنطق الحربي نفسه بكل استخفافه البارز بأي منطق آخر. فالحرب التي تشن على الفلسطينيين المسالمين العزل والمصفوفين رجالاً ونساءً، بينهم العجوز والشيخ والصبي، إزاء السلاح الصهيوني ليست حرباً، إنها مذبحة. ويشكل التهكم الذي يسم كلام القائد الصهيوني عن شجاعة العرب وفأرنة الصهاينة تعبيراً صارخاً عن المفارقة بين مأساوية وضع الفلسطينيين ومهزلة موقف الصهاينة والمنطق الذي يحكمه. فهذا الكلام كاذب ولا يستقيم مع مجمل المعطيات المطروحة بل ويناقضها، كما أنه في النهاية عبثي لا يقدم ولا يؤخر في القرار الخطير المتخذ مسبقاً كما تشير إلى ذلك دعوة القائد للصبية المسلحة من جنوده للإجهاز على هؤلاء الموقوفين. ولا يخفى أن شخصية الفتاة كما تقدم بسلاحها وبمهمتها الإجرامية (القاطعة) تأتي مناقضة لشخصية الفتى الفلسطيني بشبابته و«مهمته» الجمالية (الواصلة). وإذا كانت «شبابة القصب» ملتحمة في دورها كما في كيانها بالطبيعة والمكان ومتجانسة معهما مكملة لهما، فإن الرشاش الناري مفارق لهما متنافر معهما ومعكر ومؤذ ومبدد لعناصر الوجود فيهما. والأخطر في توجه القائد إلى المجندة من دعوته إياها للقتل، تلك الصيغة التي يؤدى فيها قرار بالقتل، بحيث يتحول القطع الذي يمثله إلى وصل (سلبي) خاص بالصبية المذكورة (إلى تملك سلبي)، وذلك بقدر ما تعبر هذه الصيغة في حد ذاتها (كحصة) وفي زمنيتها (اليوم) عن تواتر عمليات القتل الجماعي

الإجرامية هذه، عن انغماس مديد ومفتوح في عمليات القطع المميتة التي تنال من الفلسطينيين. كما قد يكون في عملية القتل الجماعي المتواتر هذا ما يفسر إجراماً آخر سبقت الإشارة إليه، وهو تفجير الصهاينة لدار الأيتام في يافا، بقدر ما يبين سبباً من أسباب تواجد هؤلاء الأيتام، ويبين بالتالي عن مدى شراسة واتساع هذا الإجرام الصهيوني. وهو ما قد يعطي تفسيراً لمهمة الطفل نفسه الباحث عن مصير أبيه في حيفا.

يأتي مقتل الفلسطينيين مماثلاً لحياتهم في تأكيده، في القطع الذي يتعرضون له، للتواصل فيما بينهم ومع طبيعة المكان الذي يوجدون فيه، على تجانس مثير. فهم يتكومون «هناك كتلة متراصة واحدة مختلطة اختلاطاً دموياً»، وفي حين تغرق أجسادهم في الوحل فإن دمهم «الأحمر يتسرب من تحت اجسادهم، ويتجمع، وينساب مع جدول المياه إلى الجنوب»، ورغم الوحدة التي تتكون من جثث القتلى فإن انفصال الدم عن الجسد هنا تعبير حاد عن القطع الذي يصيبهم، واختلاط الجسد بالتراب من ناحية والدم بماء الجدول تعبير صريح عن تواصلهم مع الطبيعة وانسجامهم مع عناصرها حتى الاتحاد الذي يعكس اتحادهم ذاته، حتى لتبدو وجهة الجدول المكانية تعبيراً عن عجزهم عن إكمال طريقهم وبلوغ أهدافهم، عن الحاجز الذي اصطدمت به حركتهم وأجهضت عنده.

بيد أن هذه النهاية المأساوية ليست نهاية الاعتداء الصهيوني الذي يتحول إلى ما تبقى من أولئك الفلسطينيين، إلى الطفل. فالقائد العسكري الصهيوني في شده أذني الطفل بقسوة يعامله بعنف هو نقيض الرعاية التي عرفها مع ذويه في السيارة، وإذ يطلب منه تذكر المذبحة حين يرويها لا يثبت فقط القطيعة التي أنشأها بين الطفل وذويه بانتزاعه منهم، وإنما يسعى لتثبيت الصلة بينه وبين الجماعة الإرهابية التي يقودها، أي بينه وبين هذا القطع القاتل الذي تمثله. ويأتي ضربه للطفل بعصاه إمعاناً في العنف الذي يأخذه به، كما يأتي تهديده له بالقتل إن لم يسرع إلى تلبية ما طلبه منه تكريساً ومفاقمة للدور القطعي الذي يوليه إياه فيبتعد بصورة كافية قبل أن يبلغ القائد الصهيوني في عده العشرة.

لكن موقف الطفل الذي يبقى «ثابتاً في الأرض»لا يعبر فقط عن دهشته إزاء ما حصل عبر نقل بصره بين الخندق والصبية القاتلة، وإنما يعبر كذلك عن عدم استجابته للقطع المفروض عليه وعن انتمائه إلى أولئك الفلسطينيين القتلى وتواصله معهم، وانتمائه إلى العالم المسالم وإنما أيضاً الغافل الذي كانوا يشغلونه، وهو ذلك العالم الذي ينسج علاقات انسجام وتكامل مع الطبيعة. هذا ما يأتي النص على تأكيده في ذكره هنا لطبيعة المكان بإشارته إلى الأشجار المزروعة حول الطفل، وتشبيهه بأي منها، مستعيداً بذلك ما سبق واعتمده بصدد الفلسطينيين حين أشار إلى مجرى الماء وراءهم. مع ذلك فإن العنف الصهيوني المتزايد المتمثل هنا بالضربة التي يتلقاها من عصا القائد ويحس بها «تسلخ لحمه» تتوصل إلى اقتلاعه من موقفه، وإلى قطعه عن العالم المذكور حين يضطر للركض متوجعاً باكياً كأنه بذلك يستجيب لمتطلبات القطع التي فرضها الصهاينة عليه، بحيث يبدو تصرفه هذا انتصاراً لهؤلاء ونجاحاً لمخططهم التقطيعي الذي نفذوه فيعلو ضحكهم صاخباً كاحتفاء بهذا الانتصار.

● إلا أن هذا الضحك الذي يصل إلى أذني الطفل يدفعه إلى التوقف عن الركض والوقوف في مكانه، ثم وضع يديه في جيبي سرواله والسير بخطوات ثابتة هادئة وسط الطريق مولياً الصهاينة ظهره، وهو يعد ببطء: «واحد، إثنين، ثلاثة..».

إن هذا التحول في تصرفات الطفل يشكل انعطافاً جذرياً في المواجهة الجارية بين السلم الفلسطيني والحرب الصهيونية، وبالتالي في النص ككل. فالاعتداء الصهيوني الذي لم يجابه حتى حينه بغير الرضوخ الفلسطيني المسالم يعرف لأول مرة عصياناً وتحدياً لبطشه وإرهابه. يقوم هذا التحدي على قطع مع الانصياع للمخطط التقطيعي الصهيوني، وعلى وصل بعالم التواصل الفلسطيني. إذ بقدر ما يشكل موقف الطفل معارضة للتقطيع الصهيوني المفروض عليه مع خطر القتل الفاتك الذي تتضمنه يشكل التحاماً بنقيضه الفلسطيني الذي شهد الطفل مصرعه. كأن هذا العصيان الواعي للقتل الذي يستدعيه إعلان تواصل وجودي عميق بذلك العالم الفلسطيني الذي فصل عنه، وبناء لذلك يجسد فعل مقاومة فلسطينية للاعتداء الصهيوني وليد مع كل المخاطر المدمرة التي تحيق بولادتها ونشوئها واستمراريتها.

إن الطفل ينهض في ذلك لتولي مهمة تاريخية فات الكبار القيام بها وكان لتقصيرهم هذا أن يعطي لمقتلهم هذا الشكل المهين، ولمقاومته البسيطة هذا المغزى البطولي الرفيع. إن الطفل الذي أخرج من طفولته في مهمة البحث عن أبيه، يخرجه الإرهاب الصهيوني الغاشم والمروع من البراءة إلى المقاومة ليعلن أفقاً جديداً يقف النص عند معالمه الأولى التي ترسمها خطوات الطفل الثابتة.

● إذا كان لمطلع النص أن يعلن بنيته العامة فإن النظر في العبارة الأولى التي تفتتحه قد يسمح باستقراء معالم هذه البنية ووجهتها الدلالية.

تحدد هذه العبارة ظاهراً الإطار المكاني والزماني الذي ينطلق منه القصص، وذلك من خلال وصف عناصر الطبيعة والموضع وتعيين أوضاعها الخاصة. لكن التمعن في هذا الوصف والمعطيات المختلفة التي يؤديها قد يسفر في بلوغه للباطن الدلالي الذي تتضمنه عن رؤية لطرح يتعدى رسم المحيط الواقعي ومكوناته إلى الإيحاء بالعلاقات الأساسية التي تحكم النص وبالأفق الذي تمضي نحوه في صراعاتها.

هكذا تبدي الجملة الأولى في تناولها للزبد الذي يمسح رمال الشاطىء عن تواصل بين هذين العنصرين المذكورين. إلا أن هذه

الحركة مفعمة بتواصل أعمق من خلال ما يتضمنه هذا الزبد نفسه من اجتماع الماء والهواء فيه من ناحية، ومن تلألئه وتوقده باحمرار الشروق من ناحية ثانية، كأن حركته هذه بناء لما يحفل به من اختلاط عناصر الماء والهواء والنار، ولما تمتزج به من تراب، حركة اتصال وتآلف وانسجام قصي بين عناصر الكون الأربعة. وحركة التواصل العميق هذه محددة عند طلوع الشمس وبدء النهار ليعلن بذلك زمنها أو بدءها الخاص. وهو زمان دموي كما يوحي به الاحمرار الذي يتوهج به الزبد المذكور. كأن النص يبدأ قصصه من بدء زماني محدد هو زمن تواصل عميق يحمل علامة النزف الدموي التي تدمغهُ، والتي تعطي لونها للرمل (الأبيض) الذي تتصل به. ويتيح هذا الزبد تصور انطلاقته مع عنصر رقيق وضعيف، لكنه ليس في الحقيقة إلا جزءاً من كل أكبر هو الموج والبحر الذي يتصل به، إنه الطليعة التي تنبىء بالمجموع الذي وراءها.

على هذا النحو يمكن تصور المقاومة الطفلة التي تعلن التواصل الفلسطيني إزاء التقطيع الصهيوني الدموي قائمة هنا عبر هذا المقول الأولي. وتأتي الجمل اللاحقة في العبارة الأولى لتؤكد بدورها هذه الوجهة في الإيحاء الدلالي بالبنية العامة. فأشجار النخيل التي «تنفض عن سعفها الكسولة المسترخية نوم ليلة البارحة، وترفع أذرعتها الشوكية إلى الأفق حيث كانت أسوار عكا تشمخ فوق الزرقة الداكنة» تعلن بوضوح صحواً آنياً يتفق مع الشروق الآنف الذكر يقطع عبر النفض الذي تقوم به ليس مع الليل البارح بما يتضمنه من نوم وغفلة وكسل وتقصير، وإنما يتصل كذلك عبر الرفع الذي تؤديه بأفق اليقظة والسهر والصمود والمقاومة، كما يمكن لأسوار عكا الشامخة أن تعينه. إن هذا التحول من الليل المعتم إلى النهار المشرق، الذي هو تحول من الاسترخاء والغفلة إلى النضال والمقاومة، يحمل بدوره آثار النزف الدموي الذي يولده، كما يشير إلى ذلك مجدداً هذا اللون الأرجواني الذي تصبغ به الشمس «رؤوس الأشجار، والماء، والطريق». وتكثر إشارات المقول هنا المتصلة ببنية النص وتفاصيلها. فالطريق المذكور هو ذاك «القادم من حيفا، مصعداً إلى الشمال» أي ذاك الذي تسلكه سيارة الركاب الفلسطينيين من حيفا إلى نهاريا... والشمس تبرز من وراء التلال إلى يمين هذا الطريق، أي في تلك الجهة التي يرجح قيام الحاجز الصهيوني فيها. كما أن وضعها كعنصر ناري يجعلها أكثر ارتباطاً في الظاهر مع الصهاينة أصحاب السلاح الناري، بقدر ما يجعل اللون الأرجواني الذي تصبغ به العناصر المشار إليها لوناً دموياً صارخاً. إلا أن الوصف الخاص بهذا اللون يجعله متنازعاً بين السلبية والإيجابية. فهو يتقدم كلون «أرجواني متضرج بالحياء المبكر». وإذا كانت أرجوانيته تحتمل المصدر البحري (الموركس) كما المصدر البري (شجر الأرجوان) فإن التضرج بدوره يحتمل معنى التلطيخ كما معنى التشقق والتفتح، كذلك يمكن للحياء بدوره أن يعرف عبر مرادفه الاحتشام معنى الخجل كما معنى الغضب؛ وللمبكر أيضاً أن يدل على وروده في الغداة، كما متقدماً ومسرعاً.

إن هذا التنازع في السياق الذي يأتي فيه بليغ الدلالة. فهو يعلن الصلة الحميمة بين السلب والإيجاب، كما يتمثلان بالجانبين الأول والثاني من هذه المترادفات المذكورة للمفردات المعنية، ليدل الجانب الأول على النزف الدموي الرهيب، والثاني على نهوض المقاومة الباسلة.

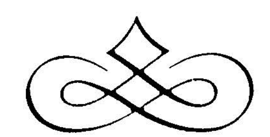
هكذا يكتمل مشهد الشروق في العبارة الأولى باعتباره إعلان ولادة صبح جديدة هو ككل ولادة دموي، إنه تصوير حي لبزوغ المقاومة الفلسطينية الطفلة من رحم المعاناة التي عرفت نحر السلام الفلسطيني. إن هذه الدموية التي تتقدم خاصية مميزة للشروق هي جزء لا يتجزأ من عملية التحول من الليل إلى النهار، بقدر ما تدل على تلك الدموية القاتلة التي يعرفها الفلسطيني كجزء لا يتجزأ من عملية الصحو التي تحوله من مسالم إلى مقاوم، ليصبح التنازع المشار إليه بين السلب والإيجاب، بكل التأويلات التي يستدعيها، تعبيراً عن الصراع بين الصهيوني المعتدي والفلسطيني المقاوم بكل الاحتمالات التي ينفتح عليها، لتؤكد العبارة الأولى بذلك بنية النص العامة في خطوطها الكبرى.

يؤكد ذلك هذا التوزيع الثلاثي الذي تعرفه بناء للمسند إليه الذي يشكل ركيزة جملها المختلفة بدءاً من الزبد المتوهج وصولاً إلى قرص الشمس الكبير، مروراً بأشجار النخيل المعوجة، والذي يتفق مع التشكل الخاص الذي تعرفه بنية النص في انطلاقه من التواصل الفلسطيني إلى التقطيع الصهيوني فالصمود والتحدي علامة الزمن الفلسطيني المقاوم الوليد.

بناء لما تقدم تؤكد بنية النص العامة في تشكلها الثلاثي الذي يمضي من التواصل إلى التقطيع فالمقاومة البنية العامة لأقاصيص المرحلة الثانية في إنتاج غسان كنفاني (١٩٦٠ - ١٩٦٩). وهي في الطرح الدلالي النضالي الذي تنتهي إليه تتلاقى مع الطرح الدلالي العام لهذا الإنتاج ككل المرتكز على التضاد القائم بين العدوان والذود... على أن المقاومة الناشئة تعرف خصوصية تسمها بطابع شديد التميز لما تختزنه حركتها من نضالية فذّة تجمع بين الابتعاد والاقتراب نظراً لما تتسم به من ضعف ومن تصد، ولما ينم عنه ثباتها من تجاوز للخضوع وتقصير عن القتال لما يتسم به من بطولة وعجز، ولما ينتج عن اجتماع هذا الثبات وتلك الحركة من ذود طفولي مشرع على احتمالات القتل والإبادة والنصر والتحرير، كرد جدلي على اعتداء الحرب التقطيعية الصهيونية على السلم التواصلي الفلسطيني.

الأسباب الكامنة وراء إطلاق تسمية الصندوق على الشاعر ليث

ليث الصندوق



- ١ -

من داخل صندوقي أنجزُ أعمالي اليومية
أنفخُ (بالونةَ) خوفي، ثمَّ أفجّرُها
آكل خبزَ الوحدة
أشربُ شايَ الصمتِ
أنسجُ ظلّاً يتبعُ ظلي
وأزوّدُهُ ببنادقَ صمّاء
وأعطّلُ في جسدي صَمّامَ الحركة
وأواصلُ نومي
حتى يترسّبَ في أعماقي فحمُ الظلمة

- ٢ -

من داخل صندوقي لا أسمعُ شيئاً
لا أبصرُ شيئاً
تتلاشى ذاكرتي
تُمحى أفكاري
تنحلُّ بأحماضِ الصمتِ تماثيلُ خيالاتي
أسمعُ طقطقةَ عظامي، فأهيمُ بها طرباً
أسندُ رأسي فوقَ الشوكِ، وأحلمُ أحلامَ ملوك
وتَرُدُّ إلى عيني عبرَ الجدرانِ الخشبيّةِ نظراتي
وأعودُ لأجترَّ حياتي

- ٣ -

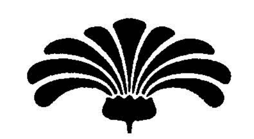
وأشذّبُ أحلامي
كي لا تزحمَها الجدران
وأضيّقُ نظراتي
لتوائِمَ أبعادَ الصندوق
أتخلّى عن بعضِ عنادي
أكسرُ سيقانَ خيالاتي
أبعدُ عن حربِ طموحي أمضى أسلحتي
أمحو من قاموسي النارَ
كي لا توقظَ آمالَ الحريّةِ بي
ريحُ الخشبِ المحروق

- ٤ -

إنّي أقنعُ من أيامي
أن أحيا داخلَ صندوقْ
وسوايَ يثورُ، وقد شُدَّ
الى ظهرِ حصانٍ مطلوقْ؟

بغداد

أشجار دائمة العري



يوسف ضمره

ناداني فخرجت. حييتهُ فأجاب.

ما كان الشارع معتماً تماماً، فتبينتُ بعض ملامحة التي تُشبهني.

أخبرته أني لا أعرفه، فما كذبني.

كنتُ أرتدي بنطالاً عادياً، وهو يرتدي «الجينز» الغامق.

عاتبني على تقوقعي في البيت، وقال إن الشارع الشجريَّ، والهواء الصافي أجمل.

خالفتهُ، وعزمت على العودة.

كُنا ما نزال أمام البيت، والساعةُ تتلوى في هذيان الموت.

عنفني بقسوةٍ، ثم شتمني.

ضربني على خدي الايسر، فأعطيته الايمن.

أحسست بالطنين في أذنيّ، ثم في الرأس.

تأبط ذراعي وهو يضحك، ثم انطلقنا ببطء.

سألته عن وجهتنا، فقال إنه لا يعرفها. وأضاف بصوتٍ عال أن علينا أن نمشي. فقط نمشي.

قلتُ: لماذا؟

وبخني، وطالبني بإبطال مفعول السؤال عن أسباب الرغبات.

أخبرته أن الله جعل لكلّ شيء سبباً.

قال: أنا لست الله ولا الحلاج.

مديده في جيبي، فخرجت ملونة لما فيها من ورق النقد.

سألني وهو يضعها في جيبه عن سبب احتفاظي بها.

أشهرت غضبي وأنا أذكِّره بأسباب الرغبات.

ضحك وقال: أمسكت بي.

فرحتُ للحظةٍ، ثم تجهمت.

سألته عن السبب الذي دفعه لتفريغ جيبي.

ضحك وهو يطالبني بالكف عن هذه اللعبة السخيفة.

صمتَ لحظة، ثم أخبرني أننا ذاهبان إلى أحد البارات. نشرب حتى تلفحنا الرغبة في انقلاب كحليّ في أي مكان.

قلت: لا أشرب.

غضب وقال: ستشرب.

قلتُ: لا أحبه.

قال: ستحبه.

قلتُ: جربته ألف مرة من قبل.

قال: أضف مرة أخرى.

أبديتُ رغبتي ثانيةً في العودة إلى البيت. وبخاصة أننا لم نبتعد كثيراً بعد.

جذبني بشدة، ثم ضربني، وأمرني بالسكوت.

صرته، ورحتُ أتهجى كل ملامحة التي حملت لي جيلاً من الدهشة.

يُشبهني هذا الرجل تماماً.

لا فرق إلا في هيئة الشَّعر. هو لم يستخدم مشطاً وأنا فعلت.

فجأة سألته عن اسمه، فقال: يوسف.

قلتُ مبهوراً: مستحيل!

قال بغضب: لماذا؟

قلت: لأن اسمي يوسف.

ضحك وقال: من طوّبه لك؟

قلت بهدوء: لا أحد. هنالك أشخاص كثيرون يحملون الاسم، لكنك متطرف عنهم.

قال: وما الغرابة؟

كان عليّ أن أفكر كثيراً حتى أقبل هذا المنطق.

فعلتُ واقتنعتُ. سيما وقد أخبرني أننا مختلفان في الرغبات تماماً، حتى في اختيار الملابس.
شدّ كلٌ منا حوله عباءة السكوت.
ذاك أتاح لنا - أولي - رشق نوافذ البيوت بالعيون.
قليلةٌ المضاءة. شحيحةٌ الأصوات. أقواها السعال المتقطع ثم الضحك.
فجأة قفز الرجل إلى الأمام خطوةً أو إثنتين.
توقف.
ركل الشارع بقدمه، فخرج صوت علبةٍ معدنيةٍ اصطدمت بسور بيت.
كدت أسأله عن السبب. لم أفعل خوفاً من يده.
سألتُ نفسي، فوجدت مبرراً مقبولاً أو ضعيفاً.
سألته إن كان يحب كرة القدم، فنفى.
اتهمت نفسي بالصفاقة، حيث لا علاقة لي بما يحب ويكره.
هو حُرٌ بما يريد وما لا يريد.
جذبته برفق من منتصف الشارع، كي تعبرنا سيارة مسرعة.
وقف يتابعها حتى خبأها منعطف قريب.
بصق وعاد إلى الشارع.
سألتهُ فجأة: هل أنت حرامي؟
قال بجد: لا.
قلت موضحاً: لكنك أفرغت جيبي من النقود؟
قال بثقة: هي لي.
أنَّ الغضب في صدري، كالرصاصة التي تحاذي الرأس.
بدأت أشعر بالخوف.
في تلك اللحظة، كنت قادراً على الهرب، فهو في منتصف الشارع يمشي، وعلى الرصيف أنا، لكن عجزتُ.
ما كنت معصوب العينين أو مقيد القدمين.
لكني عجزتُ.
توقفت سيارة صفراء.
صعدنا معاً. هو في الخلف، وفي الأمام أنا.
مدّ السائق يده نحوي بسيجارة، فشكرته واعتذرتُ.
أغمضتُ عيني على ملامحه وأنا أشعر بالرعب.
يُشبهنا هذا السائق تماماً.
يختلف عنا في الملابس، ويضع نظارات طبيةً على عينيه.
أستدرتُ بجذعي إلى الخلف.
كان الرجل يريح رأسه على المقعد، ويدخن باسترخاء.
عدت إلى وجه السائق.
بهدوء سألت: هل أنت المالك؟
بوقار أجاب: الملك لله وحده.
قلت ضاحكاً: وللقوادين والتجار.
قال بثقة: لكنهم آجلاً أو عاجلاً يفقدون. والله لا يفقد.
قلت ضاحكاً: نحن الذين نفقد. اسأل هذا الرجل الذي نظف جيبي، وما أعترضتُ.
لكزني من الخلف وقال بحدة: قُلت لك إنها لي.
اختصرتُ الشرّ.
سألت السائق بهدوء: ما اسمك؟
قال السائق بهدوء: يوسف.
قلت بحدة: عليك الآن أن تتوقف حتى أنزل.
ضحك بصوتٍ مرتفع.
ضحكتُ.
سعل في الخلف الرجل.
صعدت أبخرة الضحك من نافذة السقف إلى السماء.
أرحت رأسي على رأس المقعد، الذي يذكرني «بنونية» الأطفال.
ابتسمتُ.
ما الذي يمنع رأسي من ذلك الآن؟
ستطرق الرائحة أنف الرجل أولاً، ثم السائق.
رحت أستذكر محتويات رأسي، كي أتنبأ طعم الرائحة.
الأحلام الطفولية المغتصبة.
فضائح القرى ومخاتيرها.
أسماء الحكام المتعدّدي الجنسيات.
شكل الجسد المومس.
قضبان السكة العثمانية والحمير.
حبات الرمل الصحراوي بين الملابس والجسد.
عينيّ أبي الحمراوين، ونشقة أمي الصباحية في العيد.
العراك الدائم العضوية في البيت.
الخيبة بعد الاستحلام الليلي.
الرغبات الندابة.
الصحف الكذابة.
الجثث المنتفخة.
الجثث الناقصة.
الجثث الواقفة.
حاملات الطائرات.
القُبعات الملونة والخوذات.
الموظفين الكبار.
الجواسيس الصغار.
التقدميين في حلقات الحوار، ذات النكهة الأمريكية والمذاق الإسكتلندي.
ابتسامات نسائهم.
المهاترات العلنية للأحزاب السرية.
الخوف...
من أمي.
من شرطي المرور.

من نظرة رجل حادّة.
من زميل الدراسة والوظيفة.
من جارتنا الطيبة.
من نسمة الليل وراء النافذة.
من هدير بعوضةٍ في مجالي السمعي.
من شخوص روايةٍ ساذجة.
من ملامح المذيع التلفزيوني.
من سيجارةٍ صلبة.
من الله والمباحث.
ضحك الإثنان معاً.
قال الرجل: وماذا لو كنت مصاباً بإسهال من أي نوع؟
قال السائق: أحمد الله أنك لم تذكر «الفجل».
قلت بذل ومسكنه: أعيداني إلى البيت.
دخلا معاً في حديث غريب.
تبينتُ أنهما صديقان أو عدُوان.
وتبينت أُنهما يعرفانني من قبل.
توقفت السيارة أمام أحد البارات.
هبطنا.
حدقتُ طويلاً إلى سيارة الشرطة المحاذية.
دخلنا.
جلسنا.
أدهشني الصمتُ الصامت.
خلخلني نواح فريد الأطرش:
«ليت أني من الأزل
لم أعش هذه الحياة».
يبكي بعض السُكارى، وأنا أبتسم.
كل عامٍ أحاول أن أتذكر يوم ولادتي فأخيب.
أتذكره قبل وبعد.
سألتهما إن كانا يتذكران يوميهما، فانضما إليّ.
تشابهنا في أمر ما. صحيح أنه تافه، لكنه حدث.
جاء نادل.
راح يضع أمامنا بعض الزجاجاتِ والكؤوس، وبضعة صحون تتمدد فيها قطع طولية من الخيار والجزر، وتنتصب تلال ملونة من المكسرات.
كنت واثقاً أن أحداً منا لم يطلب شيئاً. ذاك استفزني بشكل عجيب.
ثم تطرف النادل، حين ألقى قطعتين من الثلج في كأس أمام السائق وسكب فيها قليلاً من «الويسكي». بينما قدم للرجل «اليانكي» كأساً من البرتقال، وزجاجة البيرة لي وابتسم.
ودعه السائق بهدوء: بارك الله فيك.
ضحك اليانكي وقال: شكراً يا ولد.

حدقت أنا ولم أقل حرفاً. أظنني ابتسمتُ.
رفعنا كؤوسنا.
قال اليانكي: نخبكما.
قال السائق: نخبي.
قلتُ: شربت بصمت.
حين وضعنا الكؤوس قلتُ للجينز: لماذا دعوتني؟
قال: التزاماً بإتفاقنا.
قلتُ: لكني ألغيته في حلم الليلة الماضية.
رجّ السائق كأسه يده.
وقال باتزان: إن هي إلاّ أضغاث أحلام.
ابتسمت موافقاً.
أفرغت كأسي دفعةً واحدةً، وأنا أحدق إلى وجهه.
راحت ملامحه تصغر تدريجياً، حتى وصلت إلى آخر يومٍ رأيته فيه. أعني قبل أن أحرق عقدي الأول.
كنا نلتقي في مسجد القرية في الجمعة والأعياد، واليانكي ذو الشعر الأكرت ينتظرنا في الخارج، حاملاً لوازم الصيد.
الرود الأصفر والفخ الحديدي. نركض بعد الصلاة إلى البرية.
يقوم الأكرت وحده بكل شيء.
فقط آتيه بما يريد من تراب ناعم أحمر، وحجر مستطيل، يزرعه كشاهد قبر، يُغري «البرّقة» بالهبوط، فترى الدورة الصفراء في حمى الرقص.
تتلفت «البرّقة» يميناً ويساراً.
ترفع ذيلها الأبرق عنه مرات في الهواء.
ثم تقفز.
تنقر الدودة الصفراء.
يستيقظ الحديد في القبر، ويقفز.
يُطبق الحديد على العنق.
يركض الأكرت وأنا خلفه.
يبقى السائق في ظل الزيتون.
أناوله الفريسة، بعد أن أتوسل الأكرت، كي آخذها منه.
يحدقُ باسماً.
يمسد ريشها بأصابعه.
يقول بهدوء: بسم الله. قدَّرْ عليك الذبح الله أكبر.
و«يمصع» رقبتها.
انتهيت من زجاجتي، فجاءني النادل بواحدة قبل أن أشير.
في المرّة الأولى لم أنتبه إليه جيداً.
وما فاجأتني ملامحه في المرة الثانية. فقد ألِفتُ ذلك.
وجزمت أن اسمه يوسف.
فابتسم وقال: لا. اسمي جواد.
قلت بحدة: مستحيل. أنت يوسف.

قال اليانكي بغضب: ما لك والناس؟ أنا قلتُ يوسف، فقلتَ مستحيل. هذا لم يقل يوسف، فقلتَ مستحيل. ماذا تريد منا؟

قلتُ بضعف: لا أدري.

قال بخبث: أحسن.

قال النادل: كان اسمي يوسف، لكني استبدلته.

فتحتُ فمي ولم أنطق.

تدخل السائق: أظن أنه لم يفهم الآية جيداً.

حدقنا إليه.

فتابع: قال تعالى «يوسفُ اعرض عن هذا». ربما اعتقد صاحبنا أن الـ «هذا» هو الاسم.

ضحكنا.

قال الجينز: لو لم أكن يوسف لأصحبته بإرادتي.

لم يُعلق أحد.

فأضاف مغنياً بهدوء: «الحُسْنُ حلفتُ بيوسفه».

ضحك: اصطدت بهذا الاسم سبعين امرأة.

حدقت إلى عينيه وهو يخاطبني: لست مثلك خائباً لا تعرف إلاّ زوجتك.

قلتُ بهدوء: أحبها.

رفع ذراعه، فأصبحت راحته أمام وجهي، كأنما يريد أن يُريني صورة ما. لكني فوجئت بإصبعه الوسطى بين عينيّ.

وقفت غاضباً وأعلنت عن رغبتي في المغادرة.

جذبني السائق باسماً وهو يخبرني أن صاحبنا يداعبني.

أخبرته أني أرغب في العودة من قبل.

سألني إن كنتُ مصراً ففرحت، إذ شممت رائحة لينةً في السؤال.

جاء «الجواد يوسف». ـ هكذا أسماه السائق ـ.

انحنى.

ألصق صيوان إحدى أذنيه الشعورتين بفم السائق.

لحظات، حتى مضى في هيبة طارئة.

نظر السائق نحوي.

أخبرني أننا سنغادر البار بناءً على رغبتي.

شكرته، وسألته إن كانوا سيخرجون معي، فضحك.

جاء الجواد باسماً.

وقف نديماي.

وقفتُ.

سار الجواد نحوالباب.

تلاه السائق.

فاليانكي.

ثم أنا.

كانت سيارة السائق في مكانها.

وسيارة الشرطة في مكانها.

عاد الجواد بعد أن ودعنا بالكلام الطيب، والأمنيات بليلة جميلة.

صعد السائق.

فاليانكي في الخلف.

وفي الأمام أنا.

سمعتُ أصواتاً في الخلف، فاستدرتُ.

كانوا يضحكون في هدوء. اليانكي وامرأتان.

بُهرتُ. ابتسم السائق حين رآني وقال: بُهت الذين كفروا.

صرختُ: من هم الذين كفروا يا ابن القحبة؟

انطلق وقال: أشكالك.

كدت أقول: استبدل بالقاف جيم «جوادك يوسف».

لكني سألته أن يتوقف، أو ألقي بنفسي من الباب.

ضحك الجينز والمرأتان والسائق نفسه وهو يقول لي: عريقٌ في الجبن.

فتحتُ الباب فما اكترث.

قال بحدة: هيا اقفز.

أغلقت الباب. انتفض جسدي بقوةٍ ورحت أبكي، وأنا أشعر أن جدارين من الإسمنت المسلح جداً يوشكان على هرسي بينهما.

توقفت عن البكاء بعد حين، وارتميتُ في لحد العجز المطلق.

عبرنا شارعنا الشجريَّ فما اكترثتُ.

توقفنا أمام بيتنا.

أطفأ السائق الأضواء.

هبطنا جميعاً، ودخلنا البيت.

كانت زوجتي عارية تستلقي على السرير الخشبي، وبياضها يلمع في الضوء.

تعرينا جميعاً ـ أنا والسائق واليانكي والمرأتان ـ إحداهما بدينة قصيرة أكثر من زوجتي، والثانية نحيلةً طويلةً أكثر من زوجتي بدت أشكالنا كأشجار دائمة العري في خريف دائم اليباس.

استلقينا كيفما اتفق.

أرتفعت أصواتنا.

زعق السرير كمجنون.

زعق السرير ثم أنَّ.

أنّ السرير ثم أطلق حشرجةً.

وهمدْ.

حزيران ١٩٨٧م

الفن المسرحي في العالم العربي

تاريخه وعوامل ظهوره(*)

الدكتور علي الراعي



إلى وقت غير بعيد، كان يحكم الدراما العربية شعور ممض بالفقد ورغبة عارمة في الإنجاز، أما الفقد فمصدره إحساس كتّاب عشقوا المسرح وأنجزوا فيه أعمالاً هامة بأنهم قد بدأوا متأخرين، وأن عليهم أن يضاعفوا الجهد حتى يعوضوا الزمن المفقود، في هذا المعنى كتب عميد الدراما العربية توفيق الحكيم يقول: «وربما كنا جيلاً مضحياً ضحى بنفسه ووقته في سبيل رحلة مستحيلة، دفعه إليها الهلع من منظر الفجوة المظلمة، فانطلق يكتب ويكتب ويسود الورق، ويملأ الصفحات بظلام المداد فيما لا جدوى منه.. من يدري؟ اللهم لو كانت كل السنوات الثلاثين قد ذهبت عبثاً، فاغفر لنا حماقتنا وحسن نيتنا والهمنا - فيما تبقى لنا من عمر - بعض الصبر على ما ابتلينا به وقدمت أيدينا.» مقدمة مجلد: **المسرح المنوع** ص ٨ يونيو ١٩٥٦ م).

أما الرحلة المستحيلة التي يشير إليها العميد فهي رحلة اجتلاب بذور المسرح ومحاولة زرعها في أرض بكر رأى كثيرون أنها لم تعرف المسرح على الإطلاق. فبعد أن قطع توفيق الحكيم أكثر من ثلاثين عاماً في هذه الرحلة التي بدأت حوالي عام ١٩٢٣ م، وبعد أن أخرج للناس أعمالاً متميزة كثيرة تتراوح بين الفكاهة الشعبية ومسرحيات الفكر، نجده هنا يقف برهة ليلتقط الأنفاس ويعبر عن حزنه الدفين لأنه لم يفعل أكثر مما فعل، لأن فنه المسرحي لم يصل إلى الأقسام العريضة من رواد المسرح لأن المسرح ما زال بعيداً عن قلوب الناس. هذا الحزن ذاته أحس به رائد آخر من رواد المسرح هو اللبناني مارون النقاش الذي كان أول من قبس من جذوة المسرح الأوروبي وقدم نور هذا الفن الجميل لأصدقائه وجيرانه في بيروت في أول مسرحية عربية في العصر الحديث: مسرحية **البخيل**. فرغم تعدد محاولات النقاش من بعد في مسرحيات كثيرة متنوعة الاتجاه نجده يموت محسوراً، واثقاً أن فن المسرح الذي احتواه في قلبه ورعاه بصحته وماله لن يقدر له البقاء بعد موته، فإن المسرح هو بعد، غريب على أرض العرب.

وتلا مارون النقاش أحمد أبو خليل القباني السوري. أنشأ القباني مسرحاً ناجحاً تمنى أن يجمع بين الكلمة والشعر والقصص الشعبي والرقص والإنشاد، ولكن هذا المسرح لم يقدر له طول البقاء فإن بعد فن المسرح عن قلوب الناس أعطى خصوم ذلك الفن فرصة كبرى للقضاء عليه. وكان أن اضطر القباني إلى الفرار إلى القاهرة خوفاً من المصادرة وما هو أسوأ من المصادرة.

وفي القاهرة كان يعقوب صنوع يحاول هو الآخر ما بين عامي ١٨٧٠ - ١٨٧٢ م أن ينشيء مسرحاً مصرياً مستفيداً من تجارب المسرح الغربي ومن معرفته الحميمة بالحياة المصرية في جميع طبقاتها فكتب ومثل مسرحيات كثيرة سعى فيها إلى تصوير المجتمع على أيامه، ونقد ذلك المجتمع، ولم يتورع عن الامتداد بنقده إلى شخص الخديوي إسماعيل والي مصر، فأمر هذا بإغلاق مسرحه وتم الإغلاق بسهولة لم يكن سببها الوحيد قدرة الخديوي على البطش بل دخل عامل آخر، هو أن المسرح - آنذاك - لم يكن يعني جماهير الناس.

وها هو ذا العميد توفيق الحكيم بعد حوالي ثمان وأربعين سنة يملأ الأسى قلبه إذ يجد المسرح ما زال غريباً على أرض العرب. ثم يأتي من بعد الكاتب السوري الشاب سعد الله يونس ونوس، فيشكو في مقدمة كتبها لمسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** من أن ثمة فجوة لا تزال تقوم بين المسرح ورواده على كثرة ما ظهر من مسرحيات وكتاب وفنانين مسرحيين في طول الوطن العربي وعرضه قال هذا الكلام بعد حوالي اثنتي عشرة سنة من شكوى الحكيم.

(*) بحث قدّم في المهرجان الوطني للتراث والثقافة السادس الذي أقيم في الرياض بالسعودية في شهر آذار (مارس) الماضي.

أحس كتاب المسرح العربي إذ ذاك أنهم يتعاملون مع نبت صغير ما زال غضاً وهشاً حتى الآن ومن ثم كان إحساسهم بالخطر ورغبتهم في تعميق الصلة بين النبت وبين أرضه، ومن هنا أخذت الأسئلة الكثيرة تتوالى على أذهان فناني المسرح وكان أهمها: هل هو حق ما ذهب إليه البعض من أن التراث العربي قد جاء خلواً من فن المسرح ـ من الظاهرة المسرحية على الأقل؟ تشدد البعض وقالوا: نعم، وبكل أسف لم يعرف التراث العربي عبر قرونه الأربعة عشر، ما يمكن أن يسمى مسرحاً وأخذوا يسببون الأسباب لهذا الفقد الكبير: الدين، الطبيعة الجرداء للصحراء التي انعكست في عقلية عربية تجريدية لا تشخيصية، سيادة الشعر على باقي فنون الأدب العربي، كثرة التنقل في المكان، الذي دمغ الحياة القبلية بطابع عدم الاستقرار.. الخ.

غير أن فريقاً من الباحثين المسرحيين ومفكري المسرح وفنانيه أبوا أن ينصتوا طويلاً إلى هذه الحجج. كرهوا فكرة أنهم يقيمون بناء على غير أساس، غضبوا للزعم بأن العقلية الإبداعية العربية قد اقتصرت على الشعر. رأوا الحضارات القديمة في الهند والصين واليابان والفلبين وفي أفريقيا أيضاً قد عرفت فن التمثيل في أشكال متعددة فجعلوا يسألون: كيف تخطى فن المسرح المزدهر حول الأرض العربية هذه الأرض وتركها خلواً من كل فن للتمثيل؟

وما لبث هؤلاء أن اكتشفوا أمراً هاماً حقاً هو أن الذي لم يعرف المسرح إنما هو الأدب العربي الرسمي وحده. فقد كان الأدباء الرسميون ومن يسعون في بلادهم من أمراء وسلاطين ينظرون نظرة إدانية حقاً إلى فن التشخيص وإلى المشخصين ويعتبرونهم نفراً من المنبوذين والخارجين عن المواضعات لا يستحقون الاهتمام ـ في أفضل الحالات ـ وينبغي إعمال سلاح المصادرة والتنكيل بهم ـ في أسوأ الحالات ـ وهو ما كان يحدث أحياناً وليس دائماً.

ومن ثم فقد قام مسرح شعبي عربي تكون من عروض الشوارع والأعيب الحكائين وعروض السوق وحفلات الختان والزواج ومسرح خيال الظل ومسرح القراقوز ومسرح الأراجوز وظلت هذه الفنون الشعبية تغذي وجدان الشعب العربي قروناً طويلة واستمر بعضها ـ خيال الظل ـ يقدم عروضه في القاهرة حتى ثلاثينات القرن الحالي.

هذا مسرح بكل المقاييس، ورغم أن موضوعاته قد اقتصرت على كوميديا النقد الاجتماعي فإن بعضاً منه، مثل البابة الثالثة في بابات ابن دنيال وهي المسماة «المتيم والضائع اليتيم»، كانت تعالج ـ من بعد الهذر ـ موضوعها علاجاً وعظياً أخلاقياً، يشبه من قريب ما كانت تفعله المسرحيات الأخلاقية في مسرح القرون الوسطى في أوروبا التي كانت تجسم الشر وتهجوه وتحض على الفضيلة وتدعو المؤمنين إلى التمسك بها.

إن ملك الموت يظهر للمتيم وهو في أوج تمتعه الفاحش بالملذات فيصرخ فيه صرخة مدوية ينهار لها المتيم ويتبين ضياعه وإسرافه على نفسه فيتوب من فوره إلى الله.

فرح أنصار المسرح العربي الوليد أيما فرح لهذا الاكتشاف أيقنوا أن أجدادهم لم يختصوا ـ هم وحدهم ـ بالجهل بالمسرح، وجدوا أمامهم ـ فجأة ـ كنوزاً من المادة الدرامية يمكن أن تقدم في شكل مطور، وتحمل مضامين معاصرة فتمحو عن المسرح غربته على الأعين والقلوب العربية وتمنح فناني المسرح عمقاً في النظر وقرباً في قلب الأمة ووجدانها وتتيح لهم أن يستخدموا أشكال الماضي للتعليق على الحاضر بغية تغييره والمضي به إلى ما هو أرقى. وهذا الهدف الأخير: الرغبة في التغيير قد كان دائماً واحدة من السمات البارزة للمسرح العربي بكل أشكاله: المكتوب على النمط الغربي والمتخذ التراث العربي صيغة له وموضوعاً.

وكان العميد توفيق الحكيم قد بدأ المسيرة حين أخرج للناس مسرحياته التي تستوحي التراث العربي موضوعاً وليس شكلاً حين كتب **شهرزاد** و**أهل الكهف** و**شمس النهار** مستغلاً حكايات **ألف ليلة** في المسرحيتين الأولى والثالثة والقصص الديني في المسرحية الثانية فعل توفيق الحكيم هذا سنوات طويلة (حوالي ربع القرن) قبل أن تقوم الدعوة إلى الالتفات إلى التراث في أوائل الستينات، فلما قامت هذه الدعوة شارك فيها بالتنظيم حين قدم كتابه الصغير: **قالبنا المسرحي**. ومن قبله قدم يوسف ادريس نظرته إلى مسرح السامر بوصفه قالباً مسرحياً تراثياً مصرياً يمكن أن تصب فيه الموضوعات المعاصرة وذلك في مسرحيته المعروفة **الفرافير** ثم أتبع المسرحية بكتاب «نحو مسرح عربي» شرح فيه دعوته إلى مسرح شعبي يكون الممثلون والمتفرجون فيه كتلة واحدة ويصبح المتفرجون فيه ممثلين حين تقدم لحظة الوصل الحاسمة التي سماها لحظة التمسرح وذلك حين يمتزج العرض بالناس والناس بالعرض.

وشارك علي الراعي في هذه الدعوة بكتابه **الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري** الذي دعا فيه إلى قيام مسرح يستند إلى أشكال شعبية من الفن المسرحي مثل المسرح المرتجل ومسرح الأراجوز ومسرح خيال الظل قصد توسيع رقعة الفن المسرحي وتقريبه إلى وجدان الناس. كما قدم ألفريد فرج مسرحيتين هامتين من تراث **ألف ليلة**: **حلاق بغداد** و**علي جناح التبريزي وتابعه قفة** عالج فيهما موضوعات هامة مثل ارتباط الأمن الاجتماعي بالعدل ومثل علاقة العلم بالواقع ودور العلم في إحداث التغيير الاجتماعي والسياسي.

وما لبثت الدعوة إلى النظر في التراث المسرحي الشعبي أن امتدت إلى أجزاء أخرى من الوطن العربي. ففي ١٩٦٧ م أخرج سعد الله ونوس مسرحيته اللافتة للنظر **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** مفيداً من الأسلوب شبه الارتجالي في التأليف والأداء معاً ثم أخرج من بعد مسرحيته الأخاذة **الملك هو الملك** مغترفاً من زاد **ألف ليلة** الذي لا ينفد.

وفي المغرب أفاد الفنان المسرحي الشاب الطيب الصديقي من أسلوب مسرح الراوي والمقلد في أعماله وأخرج **ديوان سيدي**

عبد الرحمن المجدوب كما لجأ إلى مقامات الهمذاني فاستقطرها عملاً درامياً مؤثراً أسماه **مقامات بديع الزمان الهمذاني**. كما صور فنان المسرح العراقي قاسم محمد فنون السوق في مسرحيته **بغداد الأزل بين الجد والهزل**.

كل هذه الجهود كانت تستهدف الرد العملي على التساؤل هل عرف العرب المسرح؟ كما كانت ترمي إلى تطمين فناني المسرح العرب وبعث الثقة في نفوسهم وتأكيد أن سنوات توفيق الحكيم الطويلة في محاولة تأصيل المسرح في التربة العربية وجهود من تبعه على الدرب من كتائب لم تكن عبثاً، حتى وإن ظل فن المسرح يتحرك في دائرة صغيرة تشمل المثقفين خاصة وسكان المدن دون التجمعات الكبرى في العواصم ومدن الأقاليم ومراكز التواجد الشعبي في الريف.

وفي غير مجال التراث الشعبي للمسرح بذلت جهود كبيرة لكتابة المسرحية على القالب الغربي وقد صبت معظم مسرحيات توفيق الحكيم التي تنوف على الستين مسرحية في هذا القالب.

كما أن أكثر أتباعه جدية اعتمدوا هذا القالب وأخرجوا فيه مسرحيات كثيرة لافتة للنظر. وكان على رأس من تلوا توفيق الحكيم في الكتابة للمسرح بشكل متواصل الكاتب نعمان عاشور، الذي إليه يرجع الفضل في تقديم النماذج الأولى من المسرحية الاجتماعية الانتقادية وهي نماذج ما لبث صف طويل من الكتاب أن أخرج منها المسرحيات التي صنعت مجد المسرح العربي في مصر أبان الستينات.

شعوب العرب وليس ساساتها وأمراؤها ومثقفوها ومغنوها وشعراؤها عرفوا المسرح منذ وقت طويل، منذ العصور الوسطى على أقل تقدير يوم حمل جمال الدين ابن دانيال فنه الظلي وتوجه إلى القاهرة وأخذ يقدم عروضاً فنية هي بكل المقاييس فن مسرحي لا شك فيه، استخدم اللون والشكل والحوار والشخصيات والموضوعات الاجتماعية واعتمد في أغلب الظن طريقة الالتحام المباشر مع جمهور المتفرجين والحوار معهم، تلك الطريقة التي يلجأ إليها الآن المسرح البشري المعاصر بوصفها ابتكاراً جديداً في فن الكتابة المسرحية يسمى مسرح المشاركة.

وأهم من هذا كله أن ابن دانيال حقق صلة مباشرة بين فنه الظلي وبين أدب المقامة كما عرفه كل من بديع الزمان والحريري، إذ حول المقامة من قصة تروى على جمع من الناس يؤديها فرد واحد إلى قطعة درامية يسهم الفريق المسرحي كله في تقديمها، وبذلك امتد أثر المقامة الأدبي إلى المسرح بعد أن كان قاصراً على الكتابة. لهذا كله أقول ومعي نفر غير قليل من فناني المسرح ومن المفكرين والنقاد: إن تاريخ المسرح العربي لم يبدأ في منتصف القرن الماضي كما ظل بعض مؤرخي المسرح يرددون حتى وقت قريب بل هو كما قلت آنفاً يمتد قروناً كثيرة قبل هذا التاريخ نحددها بمصر المملوكية على أقل تقدير.

أما الذي حدا بمؤرخي المسرح هؤلاء إلى القول بأن المسرح العربي يبدأ في منتصف القرن الماضي وليس قبل فمرجعه أمران أولهما وأخطرهما في رأيي هو اتجاه المثقفين الذين احتكوا بأوروبا ونهلوا من معارفها وبهروا بتراثها الحضاري والأدبي إلى اعتبار التراث المسرحي الشعبي العربي شيئاً دون مستوى الاعتبار. فهو ليس له قوام القصيدة ولا الكتابة الأدبية ولا شعر الغناء ولا سحر الموسيقى.

وأما الأمر الثاني فهو أن الوقت الذي ظهر فيه المسرح العربي المكتوب عام ١٨٤٧ م أو ١٨٤٨ م قد صادف حركات التحرر الكبرى في أوروبا التي كانت شعوبها تسعى إلى الخلاص من ربقة الديكتاتوريات والحكومات الظالمة وتسلط قوى الاستعمار والاستغلال في الخارج والداخل معاً. ومن ثم درج العرب المحدثون منذ البداية على اعتبار المسرح أداة إيقاظ وتنوير وتغيير. كان هذا رأي مارون النقاش حين قرر أن يحيل ذهب المسرح الإفرنجي إلى ذهب مسبوك عربي، وهو كذلك رأي أبي خليل القباني أفصح عنه بالممارسة حين سعى إلى خلق صيغة مسرحية تعتمد التراث الشعبي العربي في مجال الحكاية وتضم الغناء والرقص، فأصبحت هذه الصيغة المثلثة الفنون معتمدة وقريبة من أفئدة الجماهير العربية في أجزاء كثيرة من الوطن العربي. وتلا ذلك ما أعلن عنه محمد عثمان جلال وهو يترجم كوميديات موليير إلى العامية المصرية من أن المسرح مدرسة ومنار وأداة لتعليم الشباب الصفات الحميدة حتى إذا جاء يعقوب صنوع من بعده وأنشأ مسرحاً وفرقة وكتب لها مسرحيات جعل من هذا كله أداة تدريب وتنوير ونقد اجتماعي لاذع اتخذه وسيلة للتغير الاجتماعي.

وليس صدفة أن تكون مسرحية **صدق الإخاء** التي كتبها اسماعيل بك عاصم أواخر القرن الماضي أحد أعضاء حزب مصطفى كامل الوطني التحرري هجوماً بالقناع الشفيف على الوجود الاستعماري البريطاني في مصر. وقد كتب اسماعيل بك عاصم مسرحيته هذه استجابة لطلب من الشيخ سلامة حجازي فنان المسرح الغنائي المعروف الذي افتقد المسرحية الوطنية على مسارحنا فحث الكتاب على خلق المسرحية التي تحوي الدروس الاجتماعية والمبادىء الوطنية أي المسرحية الهادفة كما نقول نحن في أيامنا هذه.

وقد كان مقدراً لهذه المسرحية أن تكون إحدى مسرحيات الطليعة في الانتشار المسرحي المصري في الشمال الأفريقي خاصة. فقد قدمت في تونس حوالي ١٩٠٨ قدمها فريق مسرحي مشترك من ممثلين مصريين وتونسيين فكان هذا بدءاً لحركة مسرحية نشطة في تونس العربية المجاهدة التي كانت تئن يومها تحت وطأة الاستعمار الفرنسي الغاشم الذي لم يقنع باغتصاب الأرض العربية بل جهد في طمس ملامح الهوية العربية ذاتها وحارب اللغة العربية إحدى الركائز الأساسية لهذه الهوية.

وتكرر الصورة في بلاد عربية أخرى، في العراق وفي لبنان وفي سوريا وفي السودان وفي الكويت وفي البحرين وفي المغرب. في كل

من هذه البلاد العربية نهضة قومية وتوق إلى التقدم والتخلص من التبعية لقوى الاستعمار، وفيها إحساس ممض يشبه من قريب ذلك الذي أحس به توفيق الحكيم من ألم لأن العرب لم يعرفوا المسرح المكتوب إلا حديثاً جداً ورغبة قوية بل وبطولية أحياناً لسد الفجوة الهائلة التي تقوم بين عرب اليوم وماضيهم ونزوع إلى زرع المسرح فكرة وممارسة في الأرض العربية الطيبة وتوسلاً بالمسرحية التاريخية أولاً ثم الاجتماعية الانتقادية فيما بعد والمسرحية الشعرية كذلك لتوسيع آفاق الروح العربية وإفساح المجال أمامها لكي تعبر قرون الركود التي فرضت عليها إلى واقع حديث مشرق.

هذا ميخائيل نعيمة يقول في مقدمته لمسرحيته **الآباء والبنون** أن الرجاء المعلق على النهضة الأدبية التي بزغ نورها حتى شمل بلداناً عربية كثيرة يضعف كثيراً إذا ما مضت الأمة العربية في إهمال شأن الدراما وهي لون لو خير الغرب بينه وبين بقية الألوان الفنية لاختار الدراما دون سواها. ثم يمضي قائلاً: لست أشك قط في أننا سنرى عندنا عاجلاً أو آجلاً مسرحاً وطنياً تمثل عليه مشاهد من حياتنا القومية إنما يقتضي الأمر قبل كل شيء أن يحول كتابنا أنظارهم إلى الحياة التي تكر حولهم... بأفراحها وأتراحها، وأن يجدوا فيها مادة لأقلامهم وهي غنية بالمواد لو دروا كيف يبحثون عنها. فهو في هذا التاريخ الباكر ١٩١٧ يرى للدراما قدرة على التغيير الاجتماعي والأدبي المفضيين إلى التغيير القومي على طول الساحة العربية بأسرها، ويذكر في هذا السياق الأمة العربية وذلك في الوقت الذي كانت فيه هذه الأمة واقعة تحت ثقل التجزئة والتباعد الذي استحدثه الاستعمار في أرض العرب.

وهذه هي سوريا ما أن تحصل على استقلالها الوطني حتى تأخذ بوادر حركة مسرحية واعية بالظهور فيها على أيدي شباب تعلموا فنون المسرح في فرنسا على أيدي كبار رجالها هناك، شباب من أمثال رفيق الصبان وشريف خازندار اللذين أسسا ندوة الفكر والفن كنواة إشعاع لدعم المسرح السوري الوليد، ثم انضم إليهما شباب درسوا المسرح في أمريكا ومصر. وأخذ طاقم المسرح السوري يتكون ثم وجد المسرح مؤلفه القادر في الشاب سعد الله ونوس الذي شاءت الأقدار أن تكون أولى مسرحياته الناضجة **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** مرثية اتخذت ثوب الهذر تتفجع للهزيمة العربية وتفتش في الأوضاع العربية عن سبب هذه النكبة.

وفي العراق تتواكب النهضة المسرحية مع ازدياد المقاومة للاستعمار البريطاني للبلاد. ويخرج من بين صفوف الشباب المثقف هناك رجل مسرح حي ونشيط هو حق الشبلي الذي ألف أول فرقة مسرحية عراقية باسمه عام ١٩٣٠. ثم درس في فرنسا المسرح وعاد عام ١٩٣٩ ليؤسس قسماً للتمثيل في معهد الفنون الجميلة جعل من مهامه إعداد الممثلين والمخرجين وتقديم المواسم المسرحية. وسرعان ما قام في العراق الكاتب المسرحي القومي الذي يسند دائماً كل حركة مسرحية وكان هذا الكاتب هو الفنان يوسف العاني الذي قدم مسرحيات اجتماعية وسياسية كان من أبرز ألوان الأخيرة المسرحية الوطنية الآخاذة: **الخان وأحوال ذلك الزمان**.

ارتباط المسرح العربي بالتطلعات القومية، وميلاده في أجزاء الوطن العربي يأتي من السعي لتحقيق هذه التطلعات يتبين بصورة بالغة الوضوح في حالة المسرح الفلسطيني، ما كتب منه خارج فلسطين وما نشأ داخل الأراضي المحتلة. ولعل أبرز أسماء كتاب المسرح الفلسطيني الشاعر والكاتب معين بسيسو الذي نذر مسرحه لخدمة قضية فلسطين وأصبح احتجاجاً فنياً فعالاً على اغتصاب الصهاينة للأرض العربية وحفز الفلسطينيين جميعاً للتكتل وراء ثورتهم لتحرير الأرض المسروقة.

الصورة تتكرر كما قلت آنفاً، ولولا خشية الإملال لتتبعتها في كل بلد عربي على حدة، ولكن لا أريد الإملال ولا أبغي أن أكرر ما سبق أن قلته في الموضوع في كتابي **المسرح في الوطن العربي** وفي البحوث التي قدمتها للقاءات عربية حول قضايا المسرح كان أبرزها الندوة الكبرى التي عقدت في الكويت عام ١٩٨٤ والتي دارت حول محور التراث العربي والمسرح.

وإنما أحب أن أوضح هنا لماذا تتخذ النهضات القومية الشكل المسرحي كأقوى تعبير مرحلي عن تطلعاتها وآمالها وآلامها ولا توكل هذا إلى بقية الألوان الفنية كالشعر والرواية والقصة؟ السبب في هذا يكمن وراء طبيعة المسرح فهو فن جماعي واجتماعي معاً، هو ألصق الفنون بالمجتمع ووجدان الناس وهو خير معبر عما يجول في أعماق البشر وفي دروب مجتمعاتهم وردهات بيوتهم بل وغرفها من مشاكل أو مخاوف أو تطلعات، وهو إلى هذا فن لا تقوم له قائمة إلا في الحدث الحي أي بمحضر من الناس، وهو كذلك فن يقدمه الفنانون بأشخاصهم وليس بصورهم فهو لهذا أقرب الأشكال إلى الاجتماعات الانسانية المتباينة من اجتماعية وسياسية وثقافية بل وتعليمية.

وحينما تكون أمة من الأمم في حال توهج وتطلع واستشراف للمستقبل، حينما تقف هذه الأمة عند مفترق الطرق تحاول أن تقرر أي سبيل تسلك ففن المسرح وحده هو الذي يرضي فيها هذا التطلع وهو الذي يعبر عنه وهو الذي يبعث فيها حالة من الزهو والنشوة هي خير وقود لنهضتها الموعودة.

هكذا كان موضع المسرح دائماً عبر القرون، كان المعبر الأول عن أثينا على أيام بيريكليس وفي أوروبا أبان عصر النهضة حين قام في فرنسا فنانون مسرحيون كبار من أمثال كورناي وراسين وموليير وفي إنجلترا من أمثال شكسبير العظيم ومعاصريه بن جونسون ومارلو وأما نحن العرب فقد تطلعنا إلى المسرح بشوق كبير حينما تهيأنا لنخلع عن كواهلنا نير التبعية للأجنبي أيما كان جنسه ومنشؤه، هكذا قام بيننا المسرح العربي المكتوب مواكباً لنهضتنا الحديثة ومعبراً عنها وحافزاً لها.

ولنذكر في هذا الصدد كيف استطاع فن المسرح أن يحفز الهمم

في مصر عام ١٩١٩ وأن يفرز من بين صفوف الأدباء شاعراً كبيراً مثل أحمد شوقي ويدفعه إلى توسيع رقعة التعبير الفني عنده بإدخال المسرح الشعري إلى دائرة الفن والأدب العربيين.

ولنذكر كذلك كيف دفع حب المسرح فناناً ومفكراً كبيراً هو توفيق الحكيم إلى أن ينذر نفسه وفنه للمسرح في وقت كان الاشتغال بهذا الفن موضع مؤاخذة اجتماعية، ولنذكر كذلك كيف قامت الرحلات المسرحية التي نظمتها فرقة يوسف وهبي المعروفة باسم فرقة رمسيس بتحدي الاستعمار الفرنسي والإسباني بعرض مسرحيات وطنية تزكي الروح القومية في تونس والجزائر والمغرب، ولنذكر أيضاً كيف حفزت فرقة فاطمة رشدي الشباب من فناني العراق إلى الاهتمام بالمسرح القيم فما لبث هذا الاهتمام أن أفرز فنانين ودارسين ومخرجين ومؤلفين من كل الاتجاهات ولنوضح كيف كان قيام المسرح بيننا حافزاً إلى إعادة ا لاعتبار إلى اللغة العربية فظهرت بيننا ترجمات خليل مطران لمسرحيات شكسبير وترجمات غيره للمسرحيات الفرنسية الكلاسيكية ثم كيف دفع قيام المسرح بيننا العقل العربي إلى طريق التفكير العلمي المنظم فأرسلت البعوث لدراسة فن المسرح في مواطنه المتقدمة وأنشىء في القاهرة معهد لتخريج الممثلين والمخرجين وباقي الأطقم الفنية على أسس علمية أصولية.

وقد كانت خدمة المسرح للغتنا العربية المجيدة ذات أهمية خاصة في الشمال الأفريقي حيث كان الاستعمار الفرنسي يسعى جاهداً لتقليص استخدام اللغة العربية تمهيداً لإحلال الفرنسية محلها. فقد ارتبطت المسرحيات الموضوعة بالعربية الفصحى برغبة المواطنين في تحدي قوى الاستعمار والتخلص منها والعودة إلى تراث الآباء والأجداد كوسيلة للمحافظة على الهوية القومية العربية.

وبفضل هذه الجهود جميعاً قام فن المسرح في أجزاء كثيرة من الوطن العربي وأصبح جزءاً من الحياة الاجتماعية والثقافية في البلاد التي مارسته وعقدت له المهرجانات في كل من دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر والمغرب ورصدت الحوافز وشارات التكريم ومنح فنانوه الاعتبار الاجتماعي الأكمل على شكل جوائز وألقاب مختلفة.

ثم جاءت وسائل التعبير الحديثة من إذاعة مسموعة ومرئية إلى جانب أشرطة الفيديو فمدت رقعة المتعاملين مع فن المسرح إلى فئات جديدة تعد بعشرات الملايين لم تكن لولا هذه الوسائل الشعبية الغالبة القدرة لتعرف شيئاً عن فن التمثيل. وحين يصبح البث التلفزيوني العالمي واقعاً في غضون سنوات قليلة قادمة فسيصبح جمهور المسرح في بلادنا العربية جمهوراً عالمي الاهتمام أيضاً على نحو ما حدث وما يحدث في عالم الرياضة والكرة خاصة حيث أصبح مشاهدو المباريات جزءاً من جسم أكبر بكثير ينتظم العالم بأكمله.

ورغم أن الكثيرين يتخوفون من البث التلفزيوني العالمي المباشر فإننا لو دققنا النظر لن نجد فيه إلا ما نجد في كل شيء آخر، فهو يحمل في طياته عوامل الخير والشر معاً مثله في هذا مثل باقي وسائل التعبير الفنية بل ومثل كل التطبيقات العملية لمنجزات التكنولوجيا، السيارة الحديثة، ووسائل الطهو التي تعتمد على الكهرباء وعلى الموجات بالغة القصر والطيران الأسرع من الصوت بل والصحف التي تتمثل الآن عبر الأقمار الصناعية لتطبع في بلاد أخرى تفصلها عن بلد المنشأ آلاف الأميال.

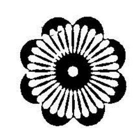
ولو اتخذنا من هذا الواقع الجديد موقفاً عقلانياً فإننا سنتمكن قريباً من توظيفه إلى جانب الخير فنغني وسائلنا التعبيرية بالجديد والمبتكر في الشكل والمضمون معاً ونجعل هذا الوافد رافد خير لنا ولثقافتنا ونجعل من التحدي الكبير الذي يواجهنا به عاملاً يحفزنا إلى التمسك بهويتنا وفحص ما فيها من خير وحياة ونبذ ما يكون قد تقادم وأصبح لا يطابق روح العصر.

بهذا النظر الواعي والمدقق نستطيع أن نجعل المسرح حياً كان أم منقولاً أم مسجلاً أم مبثوثاً من بلاد أخرى عاملاً هاماً من عوامل التهيئة الثقافية في بلادنا العربية وهي تنمية ينبغي أن تسير جنباً إلى جنب مع التنمية الاقتصادية والاجتماعية.

وبعد:

فمنذ أكثر من أربعة قرون قال وليم شكسبير: «المسرحية هي الأصل» وكان يعني بهذا أن العمدة في فن المسرح هو الإنسان وما يقوله الإنسان أو يفعله. ولو التفتنا إلى هذه الحكمة الثمينة التي تبدو قولاً عابراً لأدركنا أن الهدف من فن المسرح ينبغي أن يكون الإنسان والإنسان أولاً وأخيراً، وباطل وقبض الريح كل فن لا ينحو إلى خدمة الانسان وشد أزره ورفع مستواه الفكري والسمو بذوقه وبث روح التآخي بينه وبين الغير وبين الشعب الواحد والشعوب الأخرى. فالمسرح هو فن الشعوب وفي عصر تزايدت فيه الميكنة نجده الفن الوحيد الذي يحافظ على دفء روح الانسان وينزع الفرد من بيته ومقعده الوثيركي يلتقي بالناس يضحك معهم ويفكر ويتألم ويتطلع ويحلم بمستقبل أكثر إشراقاً. فالمسرح الحي هو الشيء الوحيد الذي لا زال حياً بين ألوان الفنون، حياً بمعنى أنه يخاطب الناس المجتمعين ولا يخاطب أفراداً منهم مثلما يفعل الشعر والرواية والقصة ومثلما تفعل معارض الفن التشكيلي.

قيامة الأخطاء



أديب كمال الدين

أعتذرُ الآن إليكِ: إلى خطأٍ في أطفالِ الطين،
خطأٍ في دمعِ الظالمِ، في طعناتِ المظلومينْ
خطأٍ في حبٍّ حطّمَ فيَّ الأبواب وأوصدني بالمزلاجْ
أعتذرُ الآنْ
قوّمتُ بأرضكِ قَوْمي..
كانوا أشباحاً سلبوا أصباغَ طفولتهم
من ساقيةِ الأسباخْ
ناموا في منتصفِ الليلِ عراةً كالأسماك
وارتحتُ إلى ميسمكِ المفتوحِ كشقِّ التُفّاحْ
كنتُ أوزّعُ خطأً مضغوطَ الشفتين ومرتجفَ المعنى
أسبحُ في موجٍ أخضر أطفو كالطحلبِ أغفو..
سكّيراً تعتعهُ الخمرُ المرّ
من بابكِ حتّى محرابكِ حتّى موتك
قامَ الليلُ الأسودُ فجراً وانفتحَ الصبحُ رسولاً من ماء
للعطشانين بجمرِ الصحراء
قامَ النخلُ كإبريقِ الساحرِ، زقزقت السعفاتُ
وانفجرَ القمحُ على بابِ الزقّورات
قمتُ فقام إلى موتي الأخاذِ حورابي يتظاهرُ بالهيبة..
أنكيدو يركبُ رمحاً من ريشِ النارِ،
كلكامشُ في مرآةِ العصرِ يضيء
ونبوخذ نصر يرسمُ آفات المعنى في قلبي..
ويعاشرُ أفخاذَ النسوةِ مجنوناً مثلي
قومي، قامَ الليلُ الى فجري..
فاكتحلتْ عيني وأضاءتْ محجرها البارد
نهضَ الموتى قرب الباب انشقّوا
كالومضِ انشقّوا كشياطين صغارْ
قومي أثلجني موتُ أبي، عذّبني دهري الأعمى..
صرخاتُ الجدِّ المحمولِ على رمحِ المعنى
من بابكِ حتّى محرابكِ حتّى موتي
أشفقتُ على نفْسي
كانَ الدهليزُ صغيراً وأنا أدفعُ لولبَ غصْني..
مملوءاً بالزيتونِ، أُنادي علّ الغيمة تجلسُ في حضْني..
جَلَستْ، فتدثّرتُ بغيمتكِ الخضراءْ
وبكيتُ كما يبكي صوفيٌّ عمّده الشيطانْ
صحتُ انقلبي فيَّ ولا تقتربي
وانشقي فيَّ ولا تنفتحي..
وانفجري فيَّ ولا تنهمري
أرعبني صوتي..
اهتزّت شفتاك، ..... الرطبُ الأحمرُ شهْداً
سقطَ الرطبُ الأحمرُ شهْداً
فبكيت
وصهلتُ بقهقهتي
عذّبني العصفورُ الداخلُ فيَّ وأيقظني هدهدُ رأسي..
ديكُ دموعي وهزارُ عذابي
قمتُ إليكِ
كانت أرضُ الله تغرّدُ فيكِ
وأنا أعتذرُ الآن إليكِ: إلى
خطأٍ في اللهجةِ من خطأٍ في المعنى..
خطأٍ في البهجةِ أو خطأٍ في الدمعة،
خطأٍ في خطأٍ في خطأ الرأس
خطأٍ في خطأ الرمح الداخل في الرأس
انهارت آياتي، هبطَ البحرُ الى موجي..
ركبَ الأزرقُ أخضرَ روحي
فابيضّتْ عيناي من الذلّ
قمتُ إلى ثدييكِ أُناشدكِ الرحمة..
كانتْ كلماتُكِ جثثاً تتساقطُ من سعفاتِ الرطبِ الأحمر
كانت كلماتُكِ أطياراً موتى ملأتْ جسدي
من أقصى جسدي حتى أقصاه
كانَ الله يراقبُ خيبةَ أخطائي..
ويناشدني أنْ أصمدَ وسْط الريح
أنْ لا أنهار كسدٍّ من طين.

بغداد



«الاغتصاب»: مسرحية جديدة لسعد الله ونوس

فاروق عبد القادر

● بعد انقطاع طويل عن الكتابة للمسرح (منذ نشر مسرحيته الأخيرة «الملك هو الملك» في ١٩٧٧) يعود سعد الله ونوس بهذه المسرحية الجديدة «الاغتصاب».

انقطع سعد الله عن الكتابة للمسرح، لكنه لم ينقطع ـ لحظة ـ عن الاهتمام به، ومتابعته، والإعداد له (أعّد «رحلة حنظلة» عن بيتر فايس، وقبلها أعدّ «توراندوت» عن بريخت، و«يوميات مجنون» عن جوجول). يبتهج قليلاً أو يكتئب كثيراً، يبقى أو يرتحل، يتوحّد أو يسعى للقاء الناس، يسخط فييأس أو يأمل فيتفاءل.. في كل أحواله يبقى سعد الله ونوس عاشق المسرح بامتياز، ووجهاً من أنضر وجوهه المعاصرة أثبت جدارته في أعماله الطويلة «حفلة سمر..» و«مغامرة المملوك». «القباني..» و«الملك..» قضيته كانت واحدة: مَن نحن، ولماذا يحدث لنا، وفينا، ما يحدث: عينٌ إلى الفهم والتحليل وأخرى إلى الحفز والتحريض، عينٌ إلى الواقع المعيشي وأخرى إلى التراث والموروث، عين إلى مجددي فن المسرح في الغرب وأخرى إلى الراوي والحكواتي، عين إلى وضوح الفكر ونصاعته وأخرى إلى إحكام العمل الفني وإثرائه. بعبارة واحدة: عين إلى الفعل وأخرى إلى المتعة.

يأخذ عمله المسرحي دائماً ما سبق أن أسميتُه «صراع المساحات»، فعلى المسرح أكثر من مساحة، تتبادل الحوار والصراع، ومن ثم النمو والتطور. تتغير عناصر تلك المساحات ومُكوناتها، لكن الهدف دائماً هو المساحة الصامتة، أعني الجمهور الذي يشهد الحوار والصراع، آمناً معزولاً، يقيم دفاعاته المتتالية دون أن تقتحمه الحقيقة.

مسرحه، إذن، هادف إلى تحقيق المشاركة من جانب الجمهور في الفعل، فالجمهور نقطة البداية ومبرر الوجود، وهو يعرف هذا الجمهور، ويصفه هنا بأنه «نافد الصبر، هش الانتباه، بحاجة إلى محرضات قوية، وأحياناً مفتعلة، كي يتابع عرضاً مسرحياً..». لا أقفز إلى القول بأن هذه المعرفة بالجمهور تؤدي بالمسرحي إلى تلك المحرضات»، لكنني أقول إنه يجب أن يكون واعياً كل الوعي بها، وبأنها منزلق سهل، ولا أحد يقدر على تحديد النقطة التي يجب أن يتوقف عندها، إذا بدأ الانزلاق!

وسعد لا يأتي إلى المسرح ـ عادةً ـ وحده: اصطحب مرة حكاية من حكايات «الدنياري»، ومرة مسرحية من مسرحيات «القباني»، ومرة ثالثة عملاً لمارون نقاش، مأخوذاً بدوره عن «ألف ليلة..». وحُجته في هذا واضحة: إن الناس لا يأتون إلى المسرح لمتابعة أحداث الحكاية، فهم، غالباً، يعرفونها، وهي متداولة بينهم أو فيما بين أيديهم من كُتب، لكنهم يأتون لينظروا في شروط حياتهم، هم، في الضوء الذي تلقيه المعالجة الجديدة على الحكايات القديمة.

● ليست «الاغتصاب» بعيدة عن هذا كله:

اصطحب سعد الله ـ هذه المرة ـ مسرحية معروفةً للكاتب الأسباني المعاصر بويرو باييخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمي..»، أقول إنها معروفة لأنها تُرجمت إلى العربية ونشرت (الترجمة للدكتور صلاح فضل، وقد نشرت في سلسلة «عن المسرح العالمي»، الكويت، ابريل ١٩٧٤)، وقدمها «المسرح القومي» في القاهرة (١٩٨٠/٧٩) تحت اسم «دماء على ملابس السهرة» (من إخراج نبيل منيب، ولعب أدوارها الأولى عزت العلايلي ومحسنة توفيق وتوفيق الدقن) فأصابت نجاحاً ملحوظاً، كما قدمتها الفرق المسرحية في الجامعات أكثر من مرة.

ولو صحت حجة سعد الله التي سبقت الإشارة إليها لما كان لهذا القول معنى، ولن يمضي أحد في «مطاردة عقيمة» لتقصي أصل الحكاية، لكنه هو القائل أن بداية كتابته لمسرحيته كانت «اعداده نص بييخو ذات للعرض المسرحي»، فمن حقنا أن نتساءل: أي إعداد كان يقتضيه نص من أكثر نصوص المسرح المعاصر إحكاماً وصنعة؟ وانني أذكر أن المسرح المصري قدم هذا النص كاملاً، محتفظاً بأسماء

الأبطال ونصوص كلماتهم، ووصلتنا رسالة العمل غير منقوصة، فأي «إعداد للمسرح» كان يتطلبه هذا النص، إذن؟

المهم أن سعد الله أخذ عن عمل باييخو حكاية العجز الجنسي الذي يعانيه البطل، ودوافعه، كما أخذ عنه أيضاً العلاقة القائمة بين أم البطل من ناحية، ورئيسه في العمل من الناحية الأخرى، كما أخذ عنه كذلك السمة الرئيسة للدكتور بالمي ذاته، وهي أنه رافض لما يحدث، ومعادٍ له (في نص باييخو يقول الدكتور بوضوح: «إنني لا أقبل هذه الأعمال تحت ظل أي نظام..»، كما يؤكد لزوجة البطل التي يتعاطف معها: «في هذا العالم، هناك ما هو أكثر من جلادين وضحايا..»).

لكن الأهم هو ما أضافه، وما أدى لأن يصبح للمسرحية مضمون أكثر من أنها صرخة ضد التعذيب السياسي الذي توقعه نظم الحكم في الدول الفاشية بالمعارضين من رعاياها (وقد نذكر هنا أن باييخو نفسه كان من المحاربين ضد فاشية فرانكو، وقد حُكم عليه بالإعدام، ثم استبدل بالسجن الذي قضى فيه سنوات طويلة) أصبح للعمل مضمون وطني وقومي، ووجودي على التحليل الأخير.

فالمسرحية - كما سنرى - تطرح تصوراً للصراع الفلسطيني (العربي) - الاسرائيلي، وهو تصور متكامل، يصدر عن رؤية أكثر راديكالية مما هو مطروح - في الممارسة - على الساحتين المتداخلتين. ولو شئنا أن نرسم تخطيطاً لتلك الرؤية أمكن القول إنه صراع عنيف ضار، وأنه ليس «هامة اليوم أو غد»، لكنه جزء من، متلاحم مع، بناء تاريخي كامل، يضرب في الماضي إلى جذور (توراتية) عميقة، ويشتبك بكل معطيات الحاضر، على ضفتيه المتواجهتين. لكن هاتين الضفتين ليستا مقطوعتي الصلة، واحدتها بالأخرى، تماماً، ففي قلب كلٍ منهما نجد امتدادات للأخرى، هكذا تطرح شخصية أبراهام منوحين من ناحية، وتأتي الإشارة إلى الامتدادات الصهيونية داخل النظم العربية، من الناحية الأخرى.

لدينا، إذن، مساحتان متصارعتان: مساحة للفلسطينيين وأخرى للإسرائيليين. والصراع بينهما جوهر المسرحية ورسالتها. ولأن هذا الصراع ليس هامشياً ولا عارضاً في واقعنا العربي، بل هو - على نحو من الانحاء - صُلب هذا الواقع، وأول محرك للأحداث فيه من نهاية الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، فطبيعي أن يشتبك هذا العمل بأصول الموقف الذي يتخذه قارئه أو متلقيه من هذا الصراع. بعبارة أخرى: من الطبيعي أن يرفض هذا العمل كثيرون، فهم متواطئون ومخدوعون وغافلون، ومنهم متربصون وناصبو كمائن للكلمات، ومنهم - كما تقول «الفارعة» - «الموظفون أصحاب الفصاحة وتجار الكفاح». في كلمة واحدة: كل صاحب موقف أقل راديكالية من الموقف الذي يطرحه العمل، عن هوىً أو اقتناع.

وأود أن أقف لحظة عند نقاط قليلة في هاتين المساحتين. ولست أظنني بحاجة للتذكير بأننا إزاء عمل مسرحي، ولسنا إزاء طرح مباشر لمقولات وأفكار، ومن ثم فإن ما تقوله، أو تفعله، إحدى الشخصيات، هو محسوب عليها، وعلى الموقف الذي هي فيه، ولا يستقيم أن يُحسب هذا القول أو الفعل على سواها، أو على صاحب العمل. وتبقى رسالة العمل كله مضمرة، علينا أن نتقراها من مجمل العلاقات بين شخوصه، ومسار الصراع فيه، وتردد بنىً بعينها أو مواقف بعينها في هذا السياق.

وهكذا. فحين تقول «دلال»: «الأرض لا تتسع لنا ولهم.. الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا.. إما نحن وإما هم..»، فعلينا أن نضع هذا القول في سياقه، وأن ننظر لقائله: امرأة فلسطينية صغيرة، بنت ثري من أثرياء الضفة، تقول عن نفسها: «في بيت أبي لم أعرف شيئاً عن إسرائيل. كان أهلي يعيشون في قوقعة من الثراء والتعالي. يخافون من الثورة والرعاع، ونادراً ما كانوا يذكرون إسرائيل، حتى حرب الـ ٦٧ لم تهزهم، وأبي لم يخفِ شماتته بعبد الناصر وأنصاره..»، وتكمل «الفارعة» وصف هذا الرجل حين ذهبت تخبره باعتقال ابنته بعد اعتقال زوجها: «حين أخبرته عن ابنته غسلنا بالشتائم تغسيلاً، هي وأنا معها، خاف أن تسبِّب له متاعب مع السلطات، فسَمّانا قحاباً ومخربين..». هذه المرأة الصغيرة انتُزعت من حياتها الجديدة لترى زوجها بين أيدي الجلادين الذين يتناوبون اغتصابها، ويندفع أحدهم، وقد تلبسته حالة من الحمى فيمزق لحمها ويقتطع حلمة ثديها. ماذا نتوقع منها أن تقول؟

هل نتوقع من امرأة منتهكة، دخلت أتون النار دون تأهب، وقتل الجلادون زوجها ثم امتهنوا جسدها، هل نتوقع منها أن تقدم لنا تحليلاً متعقلاً ورصيناً لمعطيات الصراع الذي اقتحم لحم لحمها، ووَشَم جسدها، و«المرء لا يستطيع أن يخلع جسده كما يخلع سروالاً متسخاً»؟

ويود إسماعيل - في المرحلة الأخيرة من مراحل التعذيب الوحشي الذي تعرض له، فأفقده رجولته ثم أودى بحياته - أن ينقل رسالة: إن تصور قيام دولة تتسع للجلادين والضحايا، دولة تتساوى فيها الحقوق وتُكفل الحريات، ويقبل الجميع بالامتيازات التي تترتب على المواطنة، لا القوة، ويعملون معاً من أجل ازدهار إمكاناتهم الإنسانية - يقول إسماعيل إن هذا التصور وهم وسراب، وإنه، ستكون ثمة حروب تتلوها حروب حتى يحسم الصراع..». هذه رسالة تتسق تماماً وقائلها، وتعبِّر عنه أصدق تعبير، هو الذي رأى من البداية أن عناقه لامرأته الجميلة المُحبة عناق محاصر، وأنه ليس ثمة ركن صغير يستطيع أن ينأى فيه بسعادته الخاصة بعيداً عن المأساة الشاملة، وتقول عنه «الفارعة»: «إن الواقع كان يطارده حتى في الفراش، يشحب وجهه حين يرى المداهمات، ويدق قلبه حين يتناهى وقع أقدام الدورية، ويشعر بالتعب حين يسمع الغارات تدق القواعد والمدن...»، ومن ثم بلغ ضرورة الفداء.

نعم. هو وهم وسراب، هنا والآن. وليس ضرورياً أن ندخل الجحيم الذي دخله اسماعيل كي نعرف: بعيداً عن المتواطئين والمخدوعين والغافلين، بعيداً عن الموظفين ذوي الفصاحة وتجار

الكفاح، بوسع من تابع أحداث الصراع ـ خلال السنوات الثلاث الأخيرة بوجه خاص ـ أن يرى ما رآه اسماعيل: مئات الأدلة والقرائن والشواهد يطرحها الواقع، وتقطع بأن هذه الدولة ـ الحلم وهم وسراب، طالما بقيت السيادة في اسرائيل بين أيدي مائير وعصابته، وطالما ظل الجيل الجديد تُنْشئه نساء مثل سارة بنحاس، ويتولاه رجال «الصابرا».

هذا ينقلنا للمساحة الأخرى: في المشهد الأخير من «الاغتصاب» ـ أعني هذا الحوار المتخيل الذي لا يضيق به بناء المسرحية من أجل توضيح فكرها وتعميقه ـ تشغل شخصية الدكتور أبراهام منوحين معظم الساحة. وما قاله عنه المؤلف كاف لتوضيح ملامحه: إنه ليس النقيض لما هو قائم، لكنه مختلف عنه، هو يهودي وليس صهيونياً، وهو لا يُقر العنف الكامن في جوهر الدولة وأساس وجودها، ويضع الكاتب على لسانه بعض كلمات أرميا: أحد أنبياء بني اسرائيل الكبار، ظل يتنبأ بدمار أورشليم لأن الفساد قد استولى على شعبها وأنبيائها وحُكامها، ولم يتوقف عن إلقاء نبوءاته تلك أمامهم جميعاً حتى حين اضطر إلى التخفي، ولاحت له أكثر من فرصة كي يعدل عنها ويفوز بالسلامة أبى، وكما أمر الملك صدقيا «أن يودع أرميا في دار السجن، وأن يُعطى رغيفاً من الخبز كل يوم من سوق الخبازين إلى أن ينفد الخبز كله من المدينة. .» ـ كانت أورشليم تحت الحصار البابلي الذي انتهى إلى السبي الثاني ـ كذلك لقى أرميا المعاصر مصيراً مشابهاً: أُودع الطبيب مصحة للأمراض العقلية!

والذين أودعوه مصحة الأمراض العقلية هم أنفسهم العقبة الأولى أمام تلك الدولة ـ الحلم. هم أبناء «الصابرا»، بلسانهم يقول واحد منهم، هو أكثرهم فاعلية وعدواناً: «ليس لي أصدقاء، القوة هي صديقي الوحيد، أنا من أجيال الصابرا. من هؤلاء الذين يتعلمون أن الرجل الفعلي لا يحتاج إلى أصدقاء، وأن عليه ألا يثق بأحد. .»، يقول هذا بعد أن اغتصب زوجة زميله ـ وقد سعت إليه التماساً لمعونة صديق، أو هكذا قالت ـ وهو يتهيأ لاغتصابها من جديد!.

ولست أظننا بحاجة لمزيد من المعمعة بهذا الجيل، فقد تراكم تراث من الدراسات ـ في أعمال مؤلفين غربيين وعرب. . عن «الصابرا» وتكوينهم النفسي، كلها تؤكد إيمانهم بالقوة، والتفوق، واحتقارهم للغير، وعدوانيتهم، وامتلاءهم بالكراهة وفقدان الثقة فى الذات والآخرين، وخواءهم الروحي، ونفورهم من العواطف الإنسانية السوِّية والتعبير عنها. مرة ثانية يقول ممثلهم: «نحن نتعامل مع مخلوقات كان يجب أن تباد لولا الاعتبارات الدولية. إن أمن أسرائيل لا يُمس. ولهذا فإن علينا أن نكسر عظامهم كي يبيضوا ما لديهم من نوايا وشرور. .».

ومن وراء هؤلاء جيل الآباء والأمهات، يمثلهم هنا ـ كشخصيات نموذجية ـ مائير وسارة. وقد سبق أن أشرتُ إلى أن المؤلف التقط العلاقة بينهما من «القصة المزدوجة. .»، لكن من الانصاف القول إنها قد خُلقت على يديه خلقاً جديداً، تمازجت فيه العناصر الدينية (التوراتية) بالتكوين النفسي القائم على العدوان والتميز. كانت العلاقة في «القصة المزدوجة. .» ثأراً عاطفياً يحمله رئيس العمل لمنافسه الذي انتزع منه حبيبته، وهو ينتقم من ابنه بأن يعمل على تحطيمه، لكنها هنا قد اكتسبت عمقاً تراثياً، ووعياً زائفاً محكماً، وإحساساً بالاختلاف والنفور من كل ما هو طبيعي وإنساني ومثمر وخلاق. عن مائير تقول سارة لابنها: «أحبني كما أحب الرب اسرائيل، وأحببته كما يحب اليهودي المسيح، كان حُبنا صياماً ومكابدة. . كان مائير يفكر أن حلمنا لا يحققه إلا جيل مفعم بالوجد والطهارة. كان يقول ينبغي أن نكون روحاً شفافة كالفجر، صلبة كالنصل كي تكتمل المعجزة: معجزة اسرائيل ومجدها. .»، مائير هذا نفسه هو الذي يقول لإسحق ـ بطل المسرحية ـ وهما مقبلان على إحدى «حفلات» التعذيب والاغتصاب: «هذه الحفلات تثير فيَّ نشوة تكاد تكون دينية. نعم دينية. .»، مائير هذا نفسه، أخيراً، هو الذي يطلق النار على إسحق ويقتله حين تمرد ورفض الاستمرار، وتقبَّلت الأم أن ابنها كان (ثمرة فاسدة) قطفها مائير!

وتكتمل الصورة في المساحة الثانية: لا يزال الفكر السائد في الممارسة هو فكر الآباء (مائير ـ سارة)، وأبناء «الصابرا» هم مَن يضعونه موضع التنفيذ ويقومون على حمايته، ومَن لا يُقر أساليبهم في العمل يعزل في مصحة للأمراض العقلية، أما مَن يفضح حقيقة هذا الفكر وتلك الممارسات، فهو يُقتل دون مراجعة أو إبطاء. وهؤلاء جميعاً يسعون للاستيلاء على الجيل الجديد وتطويعه من أجل تحقيق أهداف التوسع والعدوان. صحيح إن ثمة شعاعاً شاحباً من الضوء يتمثل في محاولة الدكتور منوحين فضح تلك الأساليب العدوانية التي توقع أشد الدمار بالضحية والجلاد على السواء، لكنه يبقى شعاعاً شاحباً لا يبدد الظلمة السائدة.

لهذا تصح رسالة إسماعيل. تصح مرة بالنظر لهذه المساحة الثانية، ومرة بالنظر إلى مساحتنا نحن: إن سجوننا ـ أعني سجون النُظم على ضفتنا ـ لا تختلف كثيراً عن الصورة التي نراها في «الاغتصاب»، وثمة امتدادات صهيونية لا شك في وجودها تشغل أماكنهاالمؤثرة بيننا.

وتبقى صحة تلك الرسالة مشروطة: ان العمل كله ـ بنص كلمات مؤلفه ـ مقطع مجزء من تاريخ عنيف. .»، والروايتان كلتاهما لا تكتملان، بل تظلان مفتوحتين على أفق المستقبل.

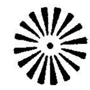
المستقبل؟ نعم. المستقبل الذي تتسع فيه مساحات الرفض على جبهة العدو، وتتقلص فيه امتدادات القبول على جبهتنا. آنذاك يصبح تحقيق تلك الدولة ـ الحلم أملاً مشروعاً.

بعد صمت طويل، له بواعثه الموضوعية (تحدث عنها سعد الله في «بيانات لمسرح عربي جديد»، ١٩٨٨)، ودوافعه الشخصية، يعود صاحب «حفلة السمر» و«المملوك. .» و«الملك. . .» إلى الكتابة للمسرح.

من الضفة الأخرى لليأس عاد سعد الله «من بئر الصمت والعزلة خرج» مرحباً بسعد الله ونوس.

جبل دائري لشجر الكرمل

حامد جسن الياسري



إلى صديقي الشاعر أحمد دحبور

لديَّ الرغبةُ/ في كوني/ أشعلُ تاريخَ الشعرِ/ أنتظرُ البدءَ/ ولا ألجأ للأمواتِ/ أو لا أركُنُ للأعداءِ/ إذا صحَ التعبيرُ وجازَ الوصفُ/ ما من مُهلة رجُلٍ/ يعرفُ ما مطلوبٌ ما/ أنْ نفعلَ في الملكوتِ/ أزعمُ أنَّ جراحي لا تحتملُ الصبرَ/ لهذا القتل الهمجّي/ ولا سيفَ الدولةِ/ يتركُ هذا الموت يحاربْ/ مَنْ فارقَ طيفَ الأشجارِ/ وعلّقَ روح الانسانِ/ بأمرِ القادةِ والأسلافْ/؟ فلينتظرِ الكهلَ/ في هذا البيرق ذات صباحْ/ لا أعتقدُ الساعةَ/ مَنْ يذبحُ هذى اللغةَ/ المقتولةَ في صمتِ الأحجارْ؟/ ولا أجزمُ في النفي/ بأنَّ الأجراسَ المحبوسةَ/ فوقَ مآذنِ حيفا دقّتْ/ أحتمل بأن النهر يصيرُ صباحاً جُرحاً/ أعرفُ أنَّ الليلَ يكونُ نهاراً/ عند الحاجةِ/ حين تحدّق رُوحُ العصر/ ويشتعلُ الإضرابْ/ خيمةُ هذا الطفلِ/ تباركُ أعراسَ الشارعِ/ هل هذا الرملُ حزينٌ؟ يُمطرُ كلّ وجوهِ الحقدِ حرابْ؟ أو يحسبُ أعدادَ الشهداءِ/ وأرقام الموتى/ ماذا تعرفُ/ عن جُرفِ التابوتِ/ عن مأساةِ الناس/ وملهاةِ الفضة[1]/ عن خوفٍ/ يطردهُ الأولادُ بوجهِ نساءْ/ متّسعُ القتلِ كبير جداً/ وأكبر منهُ الإصرارُ العربيّ/ من ذي قبلُ أواعِدك بأن الكرملَ/ لا يُصبحُ مأسوراً في معركةِ الأشجارِ/ وأنكَ تعرفُ/ عن آخرِ جُرحٍ/ أغلقهُ الجسدُ العربيُّ/ بوجهِ الفقراء/ لا فَرقَ علينا/ لو شاغلنا هذا العرقُ الأسود/ أو ذاكَ العَصبُ/ لكنْ مستودعُ هذا المشجب/ من أنفسِنا نحنُ العرب/ كيفَ نُفكِّرُ/ في إحراقِ الرؤيا عن كَثَبٍ/ كيفَ نطالبُ أبناء الموتِ أن يستحيوا العِرضِ/ وأبناءُ السجنِ المخلوع/ على مضضٍ ناموا/ وأبناءُ الإرهابْ/ أين يُعَلّقُ ميزانُ الدولة/ يا (حجر الدولة)[2]/ ومتى تُعتنقُ أغنية الأرواحُ/ على صهوةِ مجدٍ؟ كنتَ توقعهُ/ وغيرُكَ كانْ/ قالت أُغنية القدس / الآن الآنْ وليس غداً/ قالتْ أُغنيةُ الشجرِ المُدمى/ لا سيفَ يعيدُ الرهبةَ للشعبِ/ إلا سيفَ رهانْ/ فليبقَ الشعراءُ مجانينُ هوىً/ يلقونَ الكلماتِ على متنِ حصانٍ/ ليس لديَّ كتابٌ أنشرهُ للعّرافينَ/ وأصحاب المهنةِ ممن قتلوا أمي وأبي/ ممن حَلّلَ قتلي في أسواقِ القُدسِ/ وضواحي الأرضِ المحتلةْ/ لا بأس على شجرٍ/ يورقُ في كلِّ الطُرقاتِ/ وينتظرُ المهلةْ.

١ـ قصيدة للشاعر محمود درويش.
٢ـ حجر الدولة ـ قصيدة للشاعر أحمد دحبور.

في مفهوم الشعر: رؤية الشعراء المحترفين

مقارنة مع رؤية بعض شعراء الحداثة
أو أزمة الإبداع في الشعر
العربي: طبيعتها وسبل تجاوزها

د. عبد المجيد زراقط

قد يبدو مفاجئاً أن نتحدَّث عن رؤية كلّ من هاتين الفئتين من الشعراء إلى الشعر في بحثٍ واحد يهدف إلى المقارنة بينهما، بغية بيان طبيعة أزمة الإبداع الشعري وسبل تجاوزها. وبخاصة أنَّ الفئة الثانية ثارت على الأولى، ودعت إلى ما تسمِّيه التحول عن اتجاهها والتأسيس لاتجاه جديد.

غير أن النفاذ إلى جوهر تجربة كلٍّ من الفئتين يتيح لنا القول: إن كلًّا منهما كانت تصدر عن رؤية مشابهة للأخرى. ونحن، في سبيل بيان ما نزعمه سوف نعمد إلى تحديد جوهر كلٍّ من التجربتين ورؤية ما يوحِّد بينهما.

نعمد، بداية، إلى تحديد ما نعنيه بالاحتراف وتأثيره على صعيد تكوّن مفهوم معينٍ للشعر الجيِّد. وسبيلنا إلى هذا التحديد حكايتان:

يروي الطّبري: «تواقف الأزارقة وأهل البصرة على الخندق، ونادوا أهل البصرة: ما تقولون في مصعب؟ قالوا: إمام هدىً. قالوا: فما قولكم في عبد الملك؟ قالوا: ذاك ابن اللّعين. قال الأزارقة: إن عبد الملك قتل مصعباً، ونراكم ستجعلون غداً عبد الملك إمامكم. فلما كان الغد تبيَّن لهم قتل مصعب، فبايع المهلّب لعبد الملك»[1].

وجاء في الأغاني، على لسان أحد الرواة: «لقيتُ الفرزدق، فقلت له: يا أبا فراس، أنت الذي تقول:

... فليت الأكفَّ الدّافناتِ ابن يوسفٍ
يُقطَّعْن؛ إذ غيَّبْن تحتَ المقابر...

قال: نعم. ثم قلتَ له بعد ذلك:

لقد أصبح الأحياءُ منهم أذلّةً
وفي النّاسِ موتاهُم كلاحاً سبالُها

قال، فقال الفرزدق: نعم. نكون مع الواحد منهم ما كان الله معه، فإذا تخلّى عنه انقلبنا عليه»[2].

نعرف أنَّ المهلَّب بن أبي صفرة قائد عسكريّ محترف. ونسأل: ألا يشبه موقف الفرزدق الشاعر موقفه؟ ونجيب: بلى. فكلاهما قائد محترف وإن اختلف الميدان. ولعلّ القائد الإعلامي يكون أكثر قدرةً على تبرير موقفه والإقناع به من القائد العسكري. وقد رأينا كيف يربط الفرزدق الإعلاميّ المحترف خطواته بإرادة الله، فيجعل من موقفه المتقلّب طاعة له. غير أن نصّاً آخر للفرزدق يثبت أن طلبه لم يكن رضا الله، وإنما «الدّنيا مطلوبة، وهي في أيدي بني أميّة»[3].

والاحتراف الذي نلحظه هنا يعني توظيف الشاعر مقدرته

---

(1) أبو جعفر محمد بن جرير الطّبري، تاريخ **الأمم والملوك**، القاهرة: المطبعة الحسنيَّة، ١٧/١٩١.

(2) أبو الفرج علي بن الحسين الاصفهاني، **الأغاني**، القاهرة: دار الكتب، ٢١/٣٩٩.

(3) المصدر نفسه، ٢١/٣٩٣.

الشعريّة في خدمة السلطان القائم («من كان الله معه»، في سبيل «الدنيا المطلوبة») دونما أي اهتمام بمبدأ أو بموقف خاص تمليه تجربة شخصيّة مميّزة وفريدة.

ولعل جريراً خيرُ من عبّر عن هذه التّجربة. يقول جرير، مخاطباً الخليفة، محدِّداً مصدر شعره:

سأشكر أن رددت عليَّ ريشي
وأنبتَّ القوادم في جناحي[٤]

وبعد ما حدَّدنا طبيعة تجربة الاحتراف نتساءل: إلام تؤدي هذه التجربة لنجيب: تؤدِّي هذه التجربة إلى فقدان الشاعر قدرة التعبير عن تجربته الخاصَّة وإلى غدوّه مرتهناً لصاحب السلطان، أو لمن يرد عليه ريشه، فيحترف صوغ سياسته بغية نشرها على أوسع نطاق، بهدف التأثير في الرأي العام.

وقد كان لهذا الصنيع أهميّة كبرى على صعيد عملية الإبداع الشعري؛ إذ إن الشاعر الكبير ما كان يجسِّد تجربة حياتية شخصيّة فريدة، وإنَّما كان يصوغ معان مسبقة هي في الحقيقة مبادىء سياسيَّة عامَّة ما كان يعتنقها سخصياً في غالب الأحيان. وقد أفقده هذا الصنيع القدرة على إبداع الجديد الشعري وإمكانيّة ذلك، لأنَّه فقد منبعه.. وانساق إلى بحثٍ ذهني مفتِّشاً عن شكل رائج مقبول من الرّأي العام الذي يتوجَّه إليه بغية التأثير فيه وهذا التأثير الواسع كان مطلب صاحب السلطان.

* * *

ظاهرة الاحتراف التي حاولنا تحديدها وبيان تأثيرها بدأت طلائعُها في أواخر العصر الجاهليّ، عندما أخذ المجتمع يتّجه نحو بنية اجتماعيَّة جديدة. وقد يفيد النّص التالي في التعرّف إلى طبيعة هذه التشكيلة الاجتماعية من نحو أوّل، وفي الإشارة إلى حقيقة الظروف التي ألجأت الشاعر إلى احتراف الشعر من نحو ثان. يقول الحطيئة، وهو أشهر المتكسّبين، هجاءً: «لقد جعت حتى أكلت النَّوى المحرق. ولقد مشيت حتى انتعلت الدَّم وحتّى تمنيتُ أن وجهي حذاءٌ لقدمي... أفلا رجل يرحم ابن السبيل»[٥].

ظاهرة الاحتراف التي بدأت في أواخر العصر الجاهلي كانت تحوّلاً في طبيعة الشعر العربيّ وتطوّره في العصور التّوالي. ولنلجأ إلى مؤرِّخ عربيّ ليحدِّثنا عن بداية هذا التحوّل. يقول هذا المؤرِّخ، وهو ابن رشيق القيراوني:

«كانت العرب لا تتكسّب بالشّعر، وإنَّما يصنع ما يصنعه أحدهم فكاهةً أو مكافأةً عن يدٍ لا يستطيع أداء حقّها إلا بالشّكر، إعظاماً لها، حتى نشأ النابغة، فمدح الملوك وقبل الصِّلة وخضع للنعمان، وكان قادراً على الامتناع، فسقطت منزلته، وتكسّب مالاً كثيراً حتى كان أكله وشربه في صحاف الفضّة والذّهب وتكسّب زهير بالشعر يسيراً مع هرم. فلمّا جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجّر به نحو البلدان»[٦]. ثم جاء الحطيئة الذي وجد في الشعر مكسباً ومعاشاً، وقد حاول ابن الخطّاب أن يعطيه راتباً يكفيه. ولكنَّ الأمور تغيَّرت في العصور التَّوالي فصار السلطان يتحكّم بـ«العطاء»، وهو مصدر الرزق والمكانة الاجتماعيَّة في تلك العصور، وكان في أمسِّ الحاجة إلى الشعر أهم وسيلة إعلاميَّة آنذاك، فأمسك بخناق الشعراء الذين انساق معظمهم يجدون في ركاب السّاسة يصوغون مبادئهم السياسيَّة في إطار شكل رائج، لم يتعبوا طويلاً في البحث عنه، وإنما وجدوه جاهزاً، ألا وهو شكل القصيدة الجاهليّة التي تضافرت عوامل عديدة لجعلها رائجة ومطلوبة. وبغية بيان أهميّة «العطاء» في تلك الأيام نستشهد بمثال واحد هو قول جرير التالي الذي خاطب به أحد الولاة:

منعت عطائي يا ابن سعدٍ وإنَّما
سبقت إليّ الموت، وهو قريبُ[٧]

وإن تكن ظاهرة الاحتراف الشعريّ تسجّل بداية تحوّل شعري، فما هي طبيعة هذا التحوّل؟

نعود إلى الحطيئة المتكسِّب الأشهر، فنتلمّس إجابة عن سؤالنا. وقد يكون الحطيئة، في إجابته التي سنورد، أوّل من أدرك طبيعة التحوّل الشعري وخير من عبّر عن ذلك. فقد قارن الحطيئة بين زهير بن أبي سلمى والنابغة، وانتهى إلى التعليق على اتجاه الأخير، فقال: «... ولكنَّ الضَّراعة أفسدته، كما أفسدت جرولاً ـ يعني نفسه ـ والله لولا الطَّمع لكنت أشعر الماضين. أمَّا الباقون فلا شكَّ أني أشعرهم».

يميِّز جرول، الحطيئة، في قوله هذا بين فئتين من الشعراء هما الماضون والباقون، ويرى أن الطَّمع يمنعه من الوصول إلى مرتبة الماضين، كما يرى أن السبب نفسه، وهو الطّمع، أي الضَّراعة في تعبير آخر، هو ما أفسد شعر النابغة؛ أما الباقون، وهم الفئة الثانية فهو يرى أنَّه أشعرهم. وهنا يؤخذ قول آخر له، قاله في مناسبة أخرى، مكانه. إذ سُئل الحطيئة مرَّةً: من أشعر الناس؟ فأجاب ـ مشيراً إلى لسانه ـ: هذا إذا طمع. فالطَّمع لدى فئة الباقين يجعل من الشاعر أشعر الناس، على عكس شعراء فئة الماضين. وهكذا يبدو واضحاً أن الشاعر المخضرم يميِّز بين فئتين من الشعراء هما: الماضون الذين تفسد الضَّراعة شعرهم ويحول الطمع دون وصولهم

---

(٤) جرير بن عطيّة الخطفي، **الديوان**، بيروت: دار صادر، ص ٧٦.

(٥) جلال الخياط، **التكسّب بالشعر**، ص ١٥.

(٦) الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، بيروت: دار الجيل: ١٩٧٢، ١/٨٠.

(٧) وفي مرحلة تالية يقول ابن الرومي، مؤكِّداً استمرار معاناة الشاعر، مخاطباً أحدهم وقد سأله ثوباً:

جُعِلتُ فداك لم أسألك ذاك الثوب للكفن
سألتكه لألبسه، وروحي بعدُ في البدن
أذو آلة فاستخدموني لآلتي
بقوّتي وإلا فارزقوني مع الزمن

إلى أعلى المراتب، والباقون الذين يرفع الطمع شعرهم إلى مرتبة أشعر الناس، بوصفه الحافز إلى قول نمطٍ من الشعر هو الجيِّد وفق مفهومٍ محدَّدٍ له.

إننا نجد أنفسنا أمام تجربتين شعريتين لكل منهما دوافعها ومفهومها للشِّعر الجيِّد، فإن يكن الصدور عن التجربة الحياتيَّة الشخصيَّة الفردية بغية تجسيدها في نصٍّ شعري جوهر تجربة الماضين الشعريَّة، فما هي حقيقة تجربة الباقين أي المحترفين، أو المتكسِّبين؟

نقول، إجابةً عن هذا السؤال، إن علاقة الشاعر المحترف بالشعر كانت من نوع التّفتيش عن شكل رائج تُصَبُّ فيه معانٍ محدَّدة سلفاً. فتمّ ذهنياً اختيار شكل القصيدة الجاهليَّة لتُصبَّ فيه معاني المدح والهجاء، بفعل شروط تاريخيَّة فرضت اختيار هذا الشّكل. وفي سبيل تأكيد ما نذهب إليه، وبغية تحديد رؤية المحترفين للشعر نلجأ إلى أقوال هؤلاء المحترفين. يقول الفرزدق ـ وينسب القول إلى جرير أيضاً ـ تعليقاً على شعر عمر بن أبي ربيعة: «هذا الذي كانت تطلبه ـ أو تدور عليه ـ الشعراء، فأخطأته وبكت الدِّيار»[8]. ويعني هذا القول أن الشعراء المحترفين كانوا يطلبون شكلاً شعّرياً، أو يدورون باحثين عن شكل شعري يلائم تجربتهم ليملأوه بمعاني المدح والهجاء، معتقدين أن هذا الشكل هو ما يلائم تجربتهم. فجوهر تجربتهم الشعرّية يتلخّص، إذاً بالبحث عن شكلٍ شعري يُعْتَقد أنه ملائم. . . وإن يكن بعض هؤلاء الشعراء أدرك، بعد اطّلاعه على نمطٍ من الشِّعر مختلف، الفرق بين نمطين من الشِّعر، فقد بقي في الإطار نفسه من الاعتقاد. وهذا الاعتقاد مؤدّاه أن الشكل الشعريّ يُطلب أو يدار عليه أو يُبحث عنه ويجرب ظنّاً أنه ملائم. والحقيقة أنه ينجم تلقائياً مجسِّداً تجربة حياتية شخصيَّة فريدة من دون تحديد ذهني مسبق. وهذا ما حدث لعمر ابن أبي ربيعة الذي أدهش شعره الفرزدق وجريراً. وإن كان من عملٍ ذهنيّ فهو يحدث بعد الانبثاق، ويبقى في حدود التجويد. وعمر بن أبي ربيعة اهتدى إلى شعره الجديد عندما قذفته الحياة الخاصّة إلى شعاب تجربة عيش فريدة عاشها فعلاً وجسَّدها شعراً، كان للمفهوم الشعري السّائد تأثير على تطوّره في ما بدر.

لم تلبث ظاهرة الاحتراف التي عمّت واستمرّت أن كوّنت نمطاً، يُحتذى وجوّاً شعرّياً أسهم في تحديد مقاييس النقّاد للجيِّد من الشعر ومفهومهم لكل من الشاعر وللشعر، وفي نصٍّ نادرٍ في دلالاته وتأكيده ما ذهبنا إليه، يقول أبو الفرج الأصفهاني: «محريث بن عناب إسلاميّ من شعراء الدّولة الأمويّة. وليس بمذكورٍ في الشعر **لأنّه كان بدويّاً مقلاً غير متصدٍّ بالشعر للناس في مدحٍ ولا هجاء، ولا يعدو في شعره أمر ما يخصّه**»[9]. فالشاعر، في نظر أبي الفرج والرواة وأناس ذلك العصر هو من يمدح ويهجو ويعدو في الشعر أمر ما يخصُّه، فإن اقتصر في الشعر على ما يخصّه أصبح غير مذكور في الشعراء. ولم يكن ممكناً تجاوز هذا الجوّ العام، وبنجاح، إلّا لذوي المواهب الفريدة والتّجارب الفذّة. ولم تكن شروط الفعّالية التأسيسيّة، وبخاصّة الرّواية والنّشر والتداول متاحةً لهؤلاء. وإن كنّا لا نعدم وجودهم في مختلف العصور، وعلى مستويات متفاوتة من الإبداع والتأثير.

شكّل هذا الواقع أزمةً على صعيد الإبداع الشعريّ، بدأت منذ بدأ الإحتراف يفرض نمطاً من الشّعر محدّداً. ولا تزال هذه الأزمة مستمرّة، وقد بُذلت محاولات عديدة لتجاوزها في العصور المتتالية، ولم يُقيّض لها النجاح إلّا بمقدار بقي قاصراً عن تأسيس جديدٍ بديل.

* * *

في العصر الحديث، قامت محاولات تطمح إلى تجاوز هذه الأزمة وتأسيس بديل، ودعت هذه المحاولات إلى التّجريب. وقد تمّ تداول هذا المصطلح الجديد وفق مفهومين: الأوّل قريب من مفهوم التّجربة الشّعريّة، أي أنّه تحوّل دائم مرتبط بتحوّل الحياة؛ والثاني بعيد عن هذا المفهوم، ذلك أنه اختيار لشكلٍ شعريّ يُظن أنه موائمٌ للتعبير عن التجربة الشخصيّة وتجسيدها واختبار ملاءمة هذا الشّكل، بعد صبّ معانٍ محدّدة سلفاً فيه. أي أنه مفهومٌ يلخص بكلمتين **اختيار واختبار**. والواقع أن العديد من محاولات الشعر الحديث كانت تجريباً وفق المفهوم الثاني. كانت اختياراً لشكل واختباراً لملاءمته تجسيد التجربة الشخصيَّة، ونحن إذ نقرِّر هذا نحسّ حاجةً إلى تأكيد هذا التقرير من خلال العودة إلى أقوال الشعراء أنفسهم. وهذا ما سوف نفعله، تمثيلاً، في ما يلي.

تقول الشاعر النّاقدة نازك الملائكة إن أسلوبها الجديد ليس خروجاً على طريقة الخليل بن أحمد الفراهيدي، واضع علم العروض. وإنما هو تعديل لها يتطلّبه تطوّر المعاني والأساليب. وكل ما فعلته، كما تضيف، هو التّلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها بغية الإفادة من مزايا هذه الطّريقة. وتوضح الشاعرة النّاقدة هذه المزايا فتقول إن هذه الطريقة «تحرِّر الشاعر من طغيان الشّطرين. فالبيت ذو التّفاعيل الستّ الثابتة يضطرّ الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السّادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرّابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث شاء»[10].

ويقول الشاعر بدر شاكر السّياب، في مقدّمة ديوان «أساطير»، واصفاً صنيعه التجديديّ: «وقد رأيت أن في الإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات؛ وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة على أن يختلف عدد التفاعيل من بيتٍ إلى آخر. وأوّل تجربةٍ لي من هذا القبيل كانت في قصيدة: «هل كان حبّاً؟» من ديواني الأوّل: «أزهار ذابلة». وقد

(٨) الأغاني، مصدر سابق، ١/ ٧٥.

(٩) المصدر نفسه، ١٤/ ٣٨٢.

(١٠) نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ١٩٤٩، راجع المقدّمة.

صادف هذا النّوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب. أذكر منهم الشاعرة المبدعة نازك الملائكة»[11].

يبدو واضحاً، من خلال هذين النّصّين اللذين تؤرّخ بهما بداية التّنظير للشعر الحديث أن هذا الصّنيع لا يتعدّى كونه إصلاحاً ذهنياً في بنيةٍ قديمة وليس تحوّلاً يؤسس بنيةً جديدة تنبثق تلقائياً تجسيداً لتجربة حياتية شخصيّة أو لنقل إنه إعادة تشكيل لنظام معيّن موجود مسبقاً. بحيث يُظنّ أن هذا الإصلاح سوف يلائم التجربة المعاصرة. والواضح، أيضاً، أن هذا الصّنيع تجريب واع يعتمد اختيار شكلٍ مُسبق يُعتقد أنه أكثر ملاءمة من الشكل الخليلي؛ علماً أن هذا الشكل الجديد الذي تمّ اختياره لاختباره هو نتاج محاولة تطوير ذهنيّة للشّكل السّابق. ونعتقد أن محاولة الإصلاح هذه، والتي تعتمد نظاماً معيّناً فرضته في عصور سالفة تجربة عيشٍ مشروطة تاريخياً، تبقي محاولة التجديد أسيرة الرؤية الاحترافيّة للشعر؛ هذه الرؤية التي تجد في الشعر شكلاً محدّداً من قبل يتم طلبه أو الدوران عليه واختياره ظنّاً بأنه ملائم للتجربة، ثم تُصبّ فيه المعاني ويتم اختباره: ويبدو هذا الصنيع: الاختيار ثم الاختبار أكثر وضوحاً لدى نازك الملائكة وفي قصيدتها «الكوليرا» التي تؤرّخ بها لبداية الشعر الحديث، إذ إنها تصرّح باختيارها تفعيلة بحر الخبب، ظنّاً منها أن هذه التفعيلة تلائم وقع حوافر الجياد التي كانت تنقل ضحايا هذا الوباء.

يبدو أن التجريب القائم على اختيار شكل واختباره كان سائداً لدى مجموعة أخرى من الشعراء كانت تزعم أنها أبعد طموحاً وأكثر حداثةً فراحت تبحث، بغية التحوّل والتأسيس، عن الشكل الموائم في مظانّ أخرى، بعيدة عن طريقة الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وهذه المجموعة هي لفيف من الشعراء والنقّاد اصطلح على تسميتهم «تجمّع شعر»، نسبة إلى مجلّة «شعر» التي كانت لسانهم الناطق، إبداعاً وتنظيراً. فلنحاول تلمّس رؤية هذه المجموعة إلى مسألة منابع «الحداثة» وسبل التّجاوز.

قبل أن يعلن يوسف الخال، في بيانه الشهير، وقوفه أمام «جدار اللغة» كان «تجمّع شعر» يعاني أزمة إبداع. وفي رؤيةٍ لهذه الأزمة، وفي إحدى افتتاحيات مجلة «شعر»، كتب أنسي الحاج، صيف ١٩٦٣، يقول: «هل أبدعنا شيئاً حقيقيّاً؟ ما هو؟ لا نعرف. كنّا ولا نزال نبحث. كنا ولا نزال أسياد بحثنا وضحاياه كلّ يوم يمرّ هو يوم علينا. كأنّنا، ونحن في هذا العالم، لسنا منه. كأنّنا لسنا من أحدٍ ولا ملاذ لنا».

تنحصر تجربة الشاعر، كما يفيد هذا القول، في البحث الذهنيّ غير المنبثق من الواقع التاريخي المعاش. وهذا البحث المفتقر إلى الانتماء هو الذي جعل عطاءه مفتقراً إلى الحياة، ومن ثمّ إلى الإبداع الجديد البديل، أو إلى التجربة الحياتيّة المولّدة للإبداع الجديد المؤسّس لبنى شعرّية جديدة تكون المعادل الشعري للرؤية الأصيلة الجديدة التي تنبثق من واقع الحياة الجديدة. ونعتقد أن هذه التجربة التي تقوم على البحث عن شكلٍ يُظن أنه الشكل الملائم لمضامين الحياة الجديدة هي نفسها تجربة الشاعر المحترف... تجربتان من نمطٍ واحد، فقد كانت علاقة الشاعر المحترف بشعره بعد ما تخلّى عن التجربة الشخصيّة الحياتيّة لمصلحة مقتضيات الاحتراف، نوعاً من الطلب لشكل رائج تُصب فيه معانٍ محدّدة سلفاً. والفرق يتمثّل في أن الشاعر الحديث اختار أشكالاً متعدّدة، متأثّراً بجوٍّ فنيٍّ سائد قوامه الانبهار بإنجازات المدارس الأدبيّة الغربيّة. في حين اختار الشاعر القديم شكل القصيدة الجاهلّية متأثّراً بجوٍّ عام سائد كونته الدراسات اللغوية والفقهية والبلاغية التي نشأت حول القرآن الكريم.

قد يكون هذا الكلام مفاجئاً لبعض القرّاء. إذ إن الشعراء الحديثين، وبخاصّة «تجمّع شعر»، كانوا أكثر الشعراء بعداً عن التأثير بالشعر التراثي العربيّ وتقليده لكنّ المسألة ليست هنا. فعدم تقليد الشكل التراثيّ شيء وسلوك الطريقِ نفسها التي سلكها القدماء المحترفون شيء آخر. إنها طريق لا تتجه صوب النّبع الحقيقيّ للشعر، وإنما نحو مجاري هذا النّبع لاختيار الملائم منها واختباره، اعتماداً على عملٍ ذهني. التجربة، لدى الطّرفين، ذات طبيعة واحدة تتمثّل في البحث الذهني عن شكل، وليس مهمّاً أين يطلب الشكل، وإنما المهم طبيعة التجربة الشعريّة وجوهرها. وإن كان من فرقٍ بين الشاعر المحترف والشاعر الحديث الذي حدّدنا طبيعة تجربته، فهو يتمثّل في أن الشكل الذي اختاره المحترفون كان شكلاً رائجاً، فوجد الشاعر المحترف أمامه طريقاً ممهّدة فسلكها. وهي طريق توصل السلطان إلى قلوب أفراد الرّعيّة وعقولهم فيهمس ويجهر لهم بما يشاء. أما الشكل الذي اختاره بعض شعراء الحداثة فكان غريباً من نحو أوّل وانتقائياً من نحو ثانٍ، وهو ظني في كل الحالات. ونقصد بـ«ظني» أنه يُنتقى مسبقاً ويُظن أنه يلائم التجربة الحديثة، ويُجرَّب على هذا الأساس، مع إجراء بعض الإصلاحات التوفيقية.

لم تكن طريق هذا الشكل المنتقي، نتيجة عملية بحث، ممهّدةً إلى نفوس المتلقّين وعقولهم. فهو ليس تراثياً مقبولاً بحسب العادة والذاكرة، كما أنه غير نابع من واقع تاريخي معاش ووليد تجربة حياتية، فحدث الانقطاع، وغدت الأزمة المعاصرة أكثر حدّة. والأزمة، في الحقيقة، أزمة إبداع شعري بدأت مع بداية تجربة البحث عن شكل، أو طلب شكل، بدأت منذ ذلك اليوم الذي راح فيه الشاعر العربيّ يصبّ معانٍ محدّدة سلفاً في قالب محدّد سلفاً. أي منذ ذلك اليوم الذي تخلّى فيه الشاعر عن تجربته الشخصيّة الكيانيّة ليتولّى مهمّة وظيفيّة. واستمرّت لتظهر مجدّداً لدى الشاعر الذي راح يبحث عن شكل يظن أنه يلائم التجربة الحديثة. واستمرّت بصيرورة الوظيفتين أكثر شيوعاً وتقنّعاً في عصر الحاضر

---

(١١) بدر شاكر السيّاب، ديوان أساطير، ص ٦.

والواقع أن الفرزدق، أو جريراً، عندما عبَّر عن طبيعة تجربته أدرك خطأه، وعبَّر عن كلا الأمرين فقال على أثر إنصاته إلى نماذج من شعر عمر بن أبي ربيعة: «هذا ما كانت تطلبه الشعراء فأخطأته...». نفهم من هذا القول أن صنيع عمر بن أبي ربيعة هو ما أخطأه الشعراء، وعمركا يمتح من الحياة، من تفاصيل العيش، ويصدر عن ملابسات الحياة اليوميَّة. وكاد يحدث تحوّلاً جذريّاً لولا أن الجوّ الشعريّ السائد الذي كونته معطيات سياسيَّة ودينية واجتماعيَّة ولغويّة... أجهض محاولته، فارتدّ ليقول، في بعض شعره، كما يقول الشعراء المحترفون، وذلك لينفي عن نفسه صنعة الهذيان. أي أنه انصرف، في بعض شعره ليستجيب إلى مقاييس عصره، فكانت قصائد مثل «الرَّائيَّة» التي انتزع بواسطتها حكماً هو: «ما زال هذا القرشيّ يهذي حتى قال الشعر». ذلك أن مقاييس عصره كانت ترى في الشعر الذي سبق «الرَّائية» هذياناً وفي الرَّائدة شعراً، ومعروف أن هذه القصيدة تضارع قصيدة أمرىء القيس.

اضطرّ عمر إلى مجاراة مقاييس عصره، وسبقه إلى ذلك الشعراء المحترفون وتلاه العديد من الشعراء، ولكنّهم أدركوا جميعاً، على تفاوت في التجاوب، الصِّلة بين العيش اليومي والشعر. أما العديد من شعرائنا الحديثين فما زالوا لا يرون أن العيش اليومي هو منبع الحداثة. أو هم لا يرون الصّلة بين الحداثة المعيشية والحداثة الشعرية، متوهِّمين أن سبل التجاوز أشياء سوى «تفاهات العيش اليوميّ». نقرأ لأحدهم، وهو على حدّ وصف صديقه الشاعر الحديث له «رئيس تحرير إحدى المجلاّت الفكريّة المعروفة» قوله عن الشعراء الحديثين: «لعلّهم أكبر من أن ينتبهوا لهذه التفاهات الشعبيّة البسيطة (تفاهات العيش اليوميّ). فهم مشغولون بما هو أعظم من ذلك بكثير. إنهم مشغولون بهموم الحداثة والتجاوز».

نشتمّ في كلام رئيس تحرير المجلّة الفكريّة المعروفة سخريةً وعجباً. وما يهمّنا هو فصله بين أمرين هما على علاقة عضويّة، فأولهما أي «تفاهات العيش اليوميّ» شرط انبثاق الثاني ووجوده، أي شرط الحداثة والتجاوز، والانشغال بهموم الثاني يشترط الانشغال بهموم الأوّل أساساً وقبلاً. ويتحدَّث رئيس التحرير عن جزئيات الحياة اليوميَّة في هذه الحرب وعن الأحزان العاديّة والغصّات، وكأنها أمور سوى هموم الحداثة والتجاوز، أو كأنها أمر مناقض لها والحقيقة أن هذه الجزئيات، أحزاناً كانت وغصاتٍ أم أفراحاً وزغردات، هي منابع الحداثة الشعريّة ومصادرها، وهي أيضاً السبل الحقيقيّة للتجاوز المفروض أن يسلكها ذوو المواهب الحقيقيّة والثقافة العميقة الشاملة والدّربة، والمنتمون إلى وطن وأهل وواقع تاريخي يتفاعلون معه ويصدرون عنه، وهكذا يبدعون الشعر الحديث المتجاوز.

وإن يكن من بحثٍ ذهنيّ فهو أحد جوانب القضيَّة ليس إلاّ.

وهو تحديداً الجانب الذي يؤهِّل الشاعر الحديث: «ثقافة» ودربةً وقدرة تفاعل مع معطيات العصر والتراث بحيث يجعله قادراً على عيش التجربة الحديثة وتجسيدها في نصٍّ شعريّ يحقّق أمرين: الكشف والايصال، وهذا ما كان يشترطه أسلافنا في الكلام الفصيح البليغ، ففي الفصاحة إبانة وإيضاح أي كشف، وفي البلاغة إبلاغٌ أي قدرة على الإيصال. ولعلّ ما يجب أن يُصنع هو أن نترك الشعر يجري من منابعه كما تشاء التجربة الفريدة التي يحياها الشاعر، أي الإنسان المميز، دونما أي تقيّد بنظام مسبق، لأن التعبير النّاتج إن كان شعراً حقاً فسوف يفرض نظامه الخاص. فالحالة الشعريّة التي يعيشها الشاعر أثناء عمليّة الإبداع لا بدّ من أت تؤتي نظاماً موسيقيّاً.

يؤكد العلماء هذا فيقولون: إن السرَّ في كون لغة الشعر موزونة دائماً يكمن في أن ذلك يلبّي حاجة في صميم النَّفس الانسانيَّة. فأثناء قول الشعر تتغيَّر حالة الشاعر وصوته وكلامه، ويكون الشعر بأوزانه وأنظمة إيقاعه محاكاةً لهذا الاهتزاز الجسمي والتموّج الصوتي اللذين يأخذان الشاعر، وهو يعاني الانفعالات القويّة. وقد أجري بعض العلماء تجربة بواسطة الأجهزة الكهربائيَّة، فسجَّلت هذه الأجهزة التيّارات التي تحدث للإنسان في حالة الانفعال، فأفادت بحدوث إيقاع مطّرد وأشارت رسومها إلى خطوط بيانيَّة للأوزان الشعريّة. فالوزن، لدى الشاعر «الحقّ، ضرورة، نعني ضرورة جسمّية عضويّة. وهو للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمر طبيعي جدّاً»[١٢].

الوزن في الشعر أمر طبيعي جدّاً لأنه يجسِّد حالة شعريّة يعيشها الشاعر الحقّ هذا ما أكّده العلم وهو يؤكّده تاريخ الشعر العربيّ. ولنا في تسمية الرَّجز أصدق دليل على ذلك. فالرَّجز الذي تؤرِّخ به نشأة الشعر العربيّ استمد أسمه من الحالة الشعريّة التي كانت تعتري الشاعر أثناء عملية القول الشعري. ويقول د. حسين نصَّار في هذا الصدَّد: «إن اسم الرجز نفسه، في ما يرى بعض المؤرخين، راجع إلى الرجز الذي يعتري النَّاقة أو البعير. وهو ارتعاد في الخواصر والأفخاذ عند القيام»[١٣].

ويقول الشاعر الناقد إليوت في صدد هذه المسألة: «إن الشعراء إذا ثاروا على الشَّكل زمناً، فليست ثورتهم في الحقيقة إلا احتجاجاً على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح لاحتواء لغتهم الجديدة وموسيقاهم الجديدة، وسرعان ما يعودون إلى الشَّكل الموزون حين يبتكرون أنماطاً جديدة تقوم بحاجتهم»[١٤].

***

(١٢) د. محمد النويهي، **قضيّة الشعر الجديد**، القاهرة، راجع ص ٣٢ ـ ٣٨.

(١٣) د. حسين نصَّار، **الشعر الشعبي**، القاهرة: المكتبة الثقافية، ١٩٦٢، ص ٧٢.

(١٤) د. النويري، مصدر سابق، ص ٣٨.

إنّنا في سبيل تجاوز أزمة الإبداع الشعري نريد للشعراء الحقيقيين أن يثوروا وأن ينطلقوا من حالات شعـرّية صـادقة، فيبتكـرو أنماطـاً من الشعر جديدة بشكل طبيعي جـداً، وليس من شك في أن هـذه الأنماط سوف تلبّي حاجاتهم وحاجات متلقّي شعرهم. وفي رأينا أن تكرار مثل هذا النظام الجديد المواكب بنقد دارس مميِّز للخصاص والأساليب يؤدِّي إلى وضع النظام الشعري، نـظام المرحلة التـاريخية الـذي يقوم بحـاجتها، والـذي قـد يتنـوَّع ويعتني بتنـوّع التجـارب وغناها. أمّـا النِّظام التقليـديّ، أو الخليليّ، فنحن لا نقـول بهجره، وإنما نقول بشأنه:

١ ـ تمّ تدوين الشعر العـربيّ بعد وضـع علم العروض. ومـا تمّ تدوينه خضع لإصلاحات عروضيّة، كما أن بعضـاً منه لا ينتـظم في إطار وزن معروف وهذا يعني أن علم العروض قاصر عن الإحاطة بموسيقى الشعر العـربي جميعه. فضـلاً عن أن بعض جسور الخليـل كالمضارع والمقتضب والمجتث يـندر أن توجـد قصائـد منظومة على أوزانها.

٢ ـ إن وزن الشعر العربيّ، كـما وضعه علماء العـروض، لا يقوم على نظام إيقاعيّ مطرّد وإنما على تحـديد عـدد المقاطـع وتوزيـع هذا العدد على شطرين أو أشطر بشكل متساوٍ، وهنـاك إمكانيّـة تفنّن في التوزيع. وهذا ما فعله كثير من الشعراء، ومنهم شعـراء التفعيلة. والنظام الذي يتناول عدد المقاطع وتوزيعها ليس هو موسيقى الشعـر جميعهـا، كما أنـه لا يدرس الشكـل الشعري بمختلف عنـاصره، وإنما هو يدرس ناحيتين هما عدد المقاطع وترتيبها، أي النـاحيتين الكميّـة والزمنيَّة. وهذا يعني أن هناك ضرورة ملحَّـة لدراسـة الشعر العربيّ وفق رؤيـة جديـدة للشكل، وليس من شـكٍّ في أن هـذه الـدّراسة سـوف تؤتي نتائـج تنفي كل مـا يقال عن تشـابه القصـائد العـربيَّة ورتابتها.

٣ ـ وأيّاً يكن شأن هذا النِّظام، فهو في الحقيقة نـظام وليد تجـربة شعرّية لمرحلة تاريخيَّة معيّنة. ويمكن الإفادة منه في كثير من المجالات التي تتيح طبيعتها وجود معانٍ مسبقـة وأشكال مسبقـة، فيكون منـه نـظم تعليمي ونظم علميّ ونـظم فنيٍّ بديعي ونـظم خطابي تحريضي موجّه. وهذا الفهم لتعدّد الأنواع الشعرّيـة يضع الأمـور في نصابهـا ويجعل السَّاحة الأدبيَّة رحبةً أمام كلّ مبدع قادر على العـطاء، سـواء كان ذلك في الميـدان القديم التقليـدي أم في الميدان الجـديد المبتكـر شريطة أن تُحدّد الأمور ويعرف كلّ ما يصنعـه. وهذا يتيـح للشعراء الحقيقيين أن يؤسِّسوا نظاماً جديداً للرواية الجديدة للعالم.

ذهول المطر

عبد الجبار الجبوري

يُدْمَى شجرُ البوحْ
وتسيلُ على جسدِ المطرِ الأسودْ
لغةُ الملكوتْ.
يا قومُ انتبهوا. . .
شدّوا أضلاعَ النار إلى جسد النايْ.
وهبوا هذا الولدَ السبعَ
حجرَ الفلتاءْ.
فالمرأةُ خلف سياجِ الليل تبيعُ ثُمالة
عقلي الصَّاحيْ. .
وجهُها يجهشُ بالضحك. .
تتلعثمُ قامتها كالنصلِ. .
ألقُ الصحوِ. .
يتضاءلُ في غسقِ الذكرى.
والنار تعيدُ سكونَ الليلِ المأفونْ.
أطوي وجعيْ. .
خجلاً. .
يتملكّني الغزوُ الواهنُ. .
يتساءلُ عن رجلٍ خطفْتهُ غزالةُ قلبيْ. .
ومَضتْ.
يُدْمِي شجرُ البَوحْ.
وتظلُ منافي حزني بعيدة. .
حجرُ الفلتاءِ يصيدُ قصيدةْ. .
يطلقُ ساقيْه إلى الموتِ. .
سدُّيْ فخذَيكِ يا امرأةَ الكهنوتْ.
فالريحُ تدقُ،
ببابِ الطاغوتْ.
والعشقُ يصيخ لنجمةِ صحرائي. .
إيناسُ تغادرُ وحشَتها. . .

والفجرُ يسيّجُ وجهَ البحرِ. . .
بلهاثِ النار. .
تُرغيْ كالنزفِ ممالكُ موتيْ.
تُلقيْ في الجُبِّ فجاجتها. . .
وتثير عجاج الجَهرْ
يا مولاتي الأنثى. . .
إنّي مهدّتُ مساربَ نمليْ
وجهالة قوميْ. .
لصليلِ السيفِ يطوّق خاصرتيْ. .
بالشدّو. . .
لسجوفِ الزيفِ على وجلِ الحسراتْ
لضآلةِ ذاكرتي.
وهي تَتقيأ باللغةِ العجفاءْ.
فزاعة تل عاكوبْ
بَحثُ عن مأوى لمساءٍ آفلْ.
سأطير إليكِ بلا جنحينْ.
يتلقفني الزهوُ. . .
زفراتُ النارِ. . ،
سعالُ الحربْ.
أترّجلُ هذي مقصلتيْ. .
تدخلُ مسرى الغصن المكسور على ثدي الملكةْ. .
تتّهجى موسم ذاك
الملك المدحورْ. . .
تدخلُ أيضاً أوقيانوس الرفضِ. .
شبقاً. . ،
أبحثُ عن أنثى المطر النازلِ من شرفاتِ الأرضِ.
صلصالُ الموجِ. .

يوسوسُ آلهَةَ الظلموتْ. .
ويخلخلُ ماءً رجراجْ.
قلتُ. . .
سُدّيْ فخذيكِ يا امرأة النارِ. . .
يا ريحَ الطاغوتْ. . .
فالطيرُ يدّقُّ غصونَ الحرفِ المكسورْ
يسألُ خرفان الحقلِ. . .
مِنْ أينَ تجيءُ النجمةُ هذي الليلةْ. .
وطريقُ النملِ يسدُّ. . ،
منافذ ذاكرتيْ. .
أهمسُ. .
هذا زمنٌ تتفصّدُ فيهِ الوردةْ. .
يتفصّدُ فيهِ الدّمُ. . .
الخلْقُ. .
السِّكينْ
تتفصّدُ فيهِ النارُ. .
الأرضينْ. .
تتفصّدُ فيه الروحُ. .
العقلْ. ،
التّنينْ
يُدمّي شجر البوح. .
قدميْ. .
آهٍ. .
مولاتي أيتها الوردة
من خصركِ يبدأ عمريْ. .
حجرُ التكوينْ. . .

الموصل (العراق)

الرؤية النقدية في أدب طه حسين
خلفيات وأبعاداً

الدكتور خليل ذياب أبو جهجه(*)

ـ أطر حياتية وثقافية

اربعة وثمانون عاماً[1] رحلة عمر اجتازها طه حسين. بدأها في «عزبة الكيلو»، في صعيد مصر. رضيعاً مبصراً، وطفلاً يحبو، يدب، ينقل الخطى لاهياً مع أخوة وأتراب. في السنة الثالثة فقد البصر بفعل داء لعين ألم به. وبدأت طفولة بصيرة، غابت معها، عن طه الطفل، ملامح النور وما يكشف، وأسدلت الظلمة حجاباً كثيفاً. وانفلت عقال الذكريات الغضة، ذخيرة السنوات المبصرة، على قلتها، لترسم تضاريس سبق أن كحلت عينيَّ الطفل، وهي سياج القصب الذي لا تفصله عن باب الدار إلا خطوات قصار... وعَسُر عليه أن يتخطى هذا السياج، أو «ينسلَّ في ثناياه»، لأن قصبه أطول من قامته ومقترب كأنه متلاصق، وينساب شمالاً، «إلى حيث لا يعلم له نهاية»، ويميناً إلى آخر الدنيا، «إلى قناة عرفها حين تقدمت به السن، وكان لها في حياته ـ أو قل في خياله ـ تأثير عظيم»[2].

اطمأن طه إلى تلك التخوم والحدود التي رسمها لعالمه الطبيعي. ولو لحقبة من الزمن. أما عالمه العائلي فكان يحس، فيه، بمكانه خاصة بين ثلاثةَ عشرَ من أبناء أبيه، وهوالسابع بينهم. وجد عند الأم الرحمة والرأفة، أحياناً، وحيناً الإهمال والغلظة، وعند الأب اللين والرفق، والإهمال من وقت إلى آخر. أما الأخوة فكانوا يبدون الكثير من الاحتياط في تحدثهم إليه ومعاملتهم له، مما أشعره، بالأذى، لأنه وجد في سلوكاتهم «شيئاً من الإشفاق مشوباً بشيء من الازدراء»[3]. وعرف لاحقاً السبب، وأدرك أن مَنْ حوله «يستطيعون ما لا يستطيع؛ وينهضون من الأمر لما لا ينهض له»، مما أثار حفيظته التي استحالت إلى «حزن صامت عميق»، حين سمع «إخوته يصفون ما لا علم له به، فعلم أنهم يرون ما لا يرى»[4].

حرّم على نفسه ألواناً من الطعام، ولم يبحها إلا بعد ان جاوز الخامسة والعشرين، خصوصاً تلك التي تؤكل بالملاعق، لإنه لا يحسن اصطناع الملعقة، وكان يكره أن يضحك أخوته منه، وكثيراً ما فعلوا ذلك، أو تبكي أمه، أو يعلمه أبوه في هدوء حزين وغدا «قليل الأكل لا لأنه كان قليل الميل إلى الطعام، بل لأنه كان يخشى أن يوصف بالشره أو أن يتغامز عليه أخوته»[5].

أحب اللعب، وحرّم معظم ألوانه التي طالما عرفها وأحسّ أنه يتقنها، وكان يشارك أخوته ألعابهم، بعقله لا بيده، وتحريمه هذا دفعه إلى الرغبة في الاستماع إلى القصص والأحاديث وإنشاد الشعر، وحديث الرجال إلى أبيه، والنساء إلى أمه، أتقن حسن الإستماع الذي عوض فقد الرؤية والبصر[6].

اقتفى سلوك ابي العلاء، ورأى نفسه في أطوار عديدة من حياة هذا الرجل[7]، وقرر أن يصحبه في ما بعد، برفق وحب، وأن يسير

(*) استاذ النقد الأدبي والأدب المقارن، في الجامعة اللبنانية ـ كلية الآداب ـ الفرع الخامس.

(1) ولد طه حسين في ١٤/١١/١٨٨٩ وتوفي في ٢٨/١٠/١٩٧٣.

(2) طه حسين: **الأيام** دار المعارف بمصر ص ٥٢ لا. ت. ج. ١ ص ٣ ـ ٥.

(3) و(4) المصدر نفسه ص. ١٧ ـ ١٨.

(5) المصدر نفسه ص. ٢٢.

(6) المصدر نفسه ص. ٢٢ ـ ٢٤.

(7) المصدر نفسه ص. ٢١.

معه، سيرة الصديق الوفي الأمين، فلا يسوءه، في نفسه، ولا في رأيه. وقد تملك نفس طه هذا الإحساسُ، وبعد أن قرأ قول ابي العلاء:

«لا تظلموا الموتى وإن طال المدى   إني أخاف عليكم أن تلتقوا»[٨]

ختم القرآن وحفظه، وهو لم يتجاوز التاسعة من سنيه، ولا يعرف كيف حفظه، أو بدأه أو أعاده، ودعاه الجميع شيخاً[٩]. وتلونت رحلة التعليم وتوزعت بين البيت والكتاب والمحكمة والمسجد، وبيت المفتش، ومجالس العلماء، وحلقات الذكر، وبدأت أيامها، تحلو حيناً وتمرّ حيناً آخر، وتمضي فيما بين ذلك فاترة لخيفة[١٠]. وفي خريف سنة ١٩٠٢، تحقق الحلم ونزل طه القاهرة، وغدا أزهرياً بالفعل لا بالوعد. وسمع عن الأستاذ الإمام محمد عبده من تلاميذه، فأعجب بما سمع وشايعهم، وأمضه الحزن والألم ألماً انتهت إليه معركة الأستاذ مع القيمين على الأزهر، ومع الخديوي[١١]. وبعد أن تعرّف بقسط مما يعجّ به الأزهر، من علوم الدين والدنيا، انتابته الحيرة، في أختيار السبيل الذي يسلك، أيسعى ليصبح شيخاً فقيهاً، أم يتجه إلى دراسة الأدب وعلوم اللغة. وأخيراً ييئس الفتى من الأزهر واشتد ضيقه به وبأهله وبحياته في القاهرة، «ولم يبق له أمل إلا في درس الأدب العربي...»[١٢] ورغم أنه سلخ من العمر ثمانية اعوام، في طلب العلم في الأزهر، فإنه قد قطع الصلة بينه وبين هذا الصرح «في دخيلة نفسه وأعماق ضميره» إلا انه قرر وصل ما إنقطع. أو ما همّ أن ينقطع. وان يظل طالباً بالجامعتين: الجامعة الأزهرية، والجامعة المصرية العام (١٩٠٨). وليحيى حياة مشتركة بتجاذبه فيها قديم الأزهر، في ذلك الحي العتيق، بين «الباطنية» و«كفر الطماعين»، وجديد الجامعة، في ذلك الحي الأنيق من شارع قصر العيني وبذلك غدا مشاركاً في الصراع بين القديم والجديد[١٣]. وتتوطد علاقته بالجامعة، ويتتلمذ على ايدي مستشرقين بارزين منهم: كارلو نالينو الإيطالي، وميلوني، وليتمان الإلماني، وسنتلانا، وجويدي[١٤].... ومن أساتذته المصريين: إسماعيل رأفت، وحفني ناصف، والشيخ محمد الخضري، والشيخ محمد المهدي، والشيخ طنطاوي جوهري، وسيد علي المرصفي، وقد أتاح له هؤلاء «أن يأوي إلى ركن شديد من الثقافة الشرقية الخالصة، وأتاحوا لمزاجه أن يأتلف ائتلافاً معتدلاً من علم الشرق والغرب جميعاً»[١٥].

كان جريئاً على اساتذته، يجادلهم، ولربما تحدّاهم، أو أضحك منهم طلابهم. كما حدث له مع أحد مشايخ الأزهر حين خاطب طه في حدّة ساخرة: «اسكت يا أعمى ما أنت وذلك!» فردّ طه في حدّة: «إن طول اللسان لم يثبت قط حقاً ولم يمح باطلاً» فخنس الشيخ ووجم، ووجم طلابه وقال ذاك لهؤلاء: «انصرفوا اليوم فهذا يكفي»[١٦].

وفي العام ١٩١٤ نال شهادة الدكتوراه بدرجة جيد جداً من الجامعة المصرية على بحث بعنوان «ذكرى أبي العلاء»[١٧]. وضمَّن بحثه نقداً صريحاً لأستاذه الشيخ محمد مهدي الذي كان عضواً في لجنة المناقشة، فضاق ذرعاً بهذا النقد وأبى أن يمنح الطالب درجة الامتياز[١٨]. وبعد انتظار لم يطل[١٩]، وتحديداً في الرابع عشر من نوفمبر/ ت٢ أبحر الفتى في بعثة علمية، مع أخيه من الإسكندرية إلى فرنسا[٢٠]: ووصل إلى مدينة مونبلييه محققاً أملاً غالياً، طالما حلم به. انتسب إلى كلية الآداب، وحصَّل كثيراً من الآداب الأوروبية بعامة والأدب الفرنسي بخاصة، ودرس اليونانية واللاتينية، التقى مشاهير الأساتذة والأعلام في فرنسا وتتلمذ على إيديهم[٢١].

حاز درجة الليسانس في الآداب العام ١٩١٧، وفي الوقت عينه تزوج «سوزان بريسو» الفتاة الفرنسية، ملاكة الحارس، والتي أبصر بعينيها، ورافقته في رحلة العمر المرّة الحلوة والعسيرة واليسيرة[٢٢].

---

(٨) طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه**، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ص. ٢٣ - ٢٦.

(٩) طه حسين **الأيام** ج. ١ ص. ٣٦ - ٤٧.

(١٠) المصدر نفسه ١١٨.

(١١) المصدر نفسه ص ١٣٨ وما بعدها.

(١٢) طه حسين: **الأيام** دار المعارف بمصر ط ٢٣ لا. ت. ج. ٢ ص ١٥٣ - ١٧٤.

(١٣) المصدر نفسه ص. ١٨١ - ١٨٤.

(١٤) طه حسين: **الأيام**، دار المعارف بمصر لا. ط ١٩٧٤ ج. ٣ ص. ٣٢ - ٣٨.

(١٥) المصدر نفسه ص. ٣٩ - ٤٦.

(١٦) المصدر نفسه ج. ٢ ص. ١٥٢ - ١٥٣. و. ج. ٣ ص ٤٢ - ٤٣.

(١٧) نشر البحث سنة ١٩١٥ بعنوان «ذكرى أبي العلاء» وبدءاً من الطبعة الثالثة غدا العنوان «تجديد ذكرى أبي العلاء».

(١٨) طه حسين **الأيام** ج. ٣ ص ٤٢ - ٤٣، ٦٢ - ٦٣.

(١٩) قبل طه حسين في بعثة إلى فرنسا، لكن الحرب، حالت دون السفر في حينه فتمنى الشيخ الدكتور طه حسين، على رئاسة الجامعة قبوله أستاذاً بالمجان، قبل طلبه، شريطة أن ينال مكافأة قدرها خمسة جنيهات في كل شهر، وقُبل الشرط، ومارس طه التعليم حقبة لم تتجاوز الأشهر قبل سفره.
المصدر نفسه ص ٧٤ - ٨٢.

(٢٠) المصدر نفسه الصفحات نفسها.

(٢١) يذكر أنه تلقى علم الاجتماع على يدي «أميل دوركهايم» و«سلفان بوجليه» واستمع إلى دروس «كازانوفا» في تفسير القرآن، في «الكوليج دي فرانس» وحضر دروس «لانسون» في الأدب الفرنسي، و«ليفي بريل» عن ديكارت.
أنظر: الدكتور عبد الرحمن بدوي: **إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين** القاهرة ١٩٦٢ ص ١٢ - ١٤.
- الدكتور عبد العزيز شرف: **طه حسين وزوال المجتمع التقليدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ لا. ط. ص ٢٩ - ٣٢.

(٢٢) طه حسين **الأيام** ج. ٣ ص. ١٠٩ - ١٣٨.

في العام ١٩١٨ ناقش بحثاً بعنوان «ابن خلدون وفلسفته الاجتماعية» نال على أساسه شهادة الدكتوراه، وتألفت لجنة المناقشة من الأساتذة: «بوجليه» و«غوستاف بلوك» و«كازانوفا»[٢٣].

وعاد إلى أرض الكنانة في أوكتوبر ١٩١٩، وعين أستاذاً للتاريخ القديم اليوناني والروماني في الجامعة المصرية الأهلية، وحين تحولت إلى جامعة حكومية عين أستاذاً لتاريخ الأدب العربي في كلية الآداب وأصبح عميداً لهذه الكلية سنة ١٩٢٨[٢٤]. ثم عين مستشاراً فنياً لوزارة المعارف سنة ١٩٤٢، ثم مديراً لجامعة الإسكندرية في العام نفسه حتى غدا في يناير ١٩٥٠ وزيراً في حكومة الوفد، وطرح ضرورة توفير تكافؤ الفرص بين المصريين، والتعليم المجاني. وظلّ بالوزارة حتى أقيلت بعد حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢، تولى بعدئذ رئاسة الشؤون الثقافية في جامعة الدول العربية في العام ١٩٥٥، ولقب بعميد الأدب العربي[٢٥].

تلك هي باقة محدودة جنينا معظمها من لوحات سيرة عمر صاغها الشيخ/الدكتور مؤلفات[٢٦]، أبان فيها عن الاصداء المطيفة به «والإحساسات اللمسية والشمّية والسمعية، وما توحي من انفعالات، وماتثير من أفكار، وما تخيّله للطفل والغلام والفتى من عناصر يبني بها عالمه الخارجيّ»[٢٧] متوسلاً أسلوباً في غاية الفصاحة والبساطة والحلاوة، أشاع فيه النفس الشعري الغنائي في شفافية البلور، كأن منطق اليونان وسلاسة اللاتين، وجزالة العرب، تلاقت جميعها «في شق قلمه ليبرز لنا شخصية البطل التي صقلتها الوحدة، وصهرتها الآرادة، وجملتها المعرفة لتكون نموذجاً حياً لحق الضعفاء في حياة كريمة»[٢٨].

الرؤية النقدية في أدب طه حسين؛ خلفيات وأبعاداً:

إن كان الدكتور طه حسين أديباً ودارساً.للأدب ومترجماً ومؤرخاً ومفكراً اجتماعياً، وتربوياً، ومبدعاً في مجال الأدب الإنشائي وبخاصة في أدب السيرة والرواية والأقصوصة فإنه ناقد جريء حاول تجديد الدراسة النقدية، على أسس من المنهجية الديكارتية، متسلحاً بجرأة مميزة وحرية في التفكير وإبداء الرأي، وشخصية أدبية تتسم بعمق الثقافة ذات الاتجاهات الكلاسيكية والمجددة. في حياة طه حسين عدة محطات، وجهت منهجه في فهم الأدب ونقده والإبداع في مجالاته[٢٩]، وطبعته بطوابع خاصة، ومن أبرز هذه المحطات:

- تحصيله العلمي في الأزهر وفي الجامعة المصرية.
- اتصاله بالثقافة الأوروبية عموماً والفرنسية خصوصاً.
- رحلة العمر مع فقد البصر وما حفلت به هذه الرحلة من أحداث ومهمات.

انطلاقاً من هذه المحطات سنحاول إلقاء الضوء على ملامح من خلفيات منهج الدكتور النقدي، ومرتكزاته، نظرياً وتطبيقياً.

سبقت الإشارة إلى علاقات هذا الأديب، بأساتذة مصريين وبعدد من المستشرقين الأوروبيين، في الأزهر والجامعة المصرية، في اثناء تحصيله العلمي وكيف أن هذه الحقبة انتهت بنيله شهادة العالمية/الدكتوراه على بحث بعنوان «ذكرى ابي العلاء». ونضيف

---

(٢٣) المصدر نفسه ص. ١٣٦ ـ ١٣٨.

(٢٤) اختير عميداً لكلية الآداب، فكان أول عميد لها من المصريين ثم أبعد عن الجامعة إلى وزارة المعارف، بسبب اختلاف في الرأي مع الحكومة، وأعيد إلى الجامعة سنة ١٩٣٤، واختير للعمادة ثانية من سنة ١٩٣٥ إلى ١٩٣٨.
انظر: يوسف أسعد داغر. **مصادر الدراسة الأدبية**، منشورات الجامعة اللبنانية قسم الدراسات الأدبية رقم ٧ بيروت ١٩٨٣ لا. ط ج. ٤ ص. ٤٥٧ ـ ٤٧٤.

(٢٥) سمع كمال الملاخ، صاحب كتاب **قاهر الظلام** من طه حسين «أن الصاوي هو الذي اطلق تعبير عميد الأدب العربي على طه حسين عندما رأى ان ينشر مقالاً لطه، وكان قد فصلته الدولة من عمادة كلية الآداب، فبدلاً من أن يغيّر شيئاً، رأى ببساطة أن يشطب كلمة واحدة هي «كلية» فاصبح عميد الأدب. ومن ثم «عميد الأدب العربي» فاصبحت تعبيراً استمر مع حياة طه وأصبح علماً عليه على المدى الطويل من تاريخه».
(عن أحمد بو حسن: **الخطاب النقدي عند طه حسين**، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت لبنان ط. ١ ١٩٨٥ ص ٧٤ هامش (١).

(٢٦) للمزيد راجع:
- طه حسين **الأيام ٣** اجزاء، دار المعارف بمصر، الجزء الأول القاهرة الطبعة الأولى ١٩٢٩، الثاني القاهرة ١٩٤٠، الثالث القاهرة ١٩٧٢.
- طه حسين: **أديب** القاهرة مطبعة الاعتماد. صدر لأول مرة ١٩٣٥.
- طه حسين: **شجرة البؤس**، دار المعارف بمصر الطبعة الأولى ١٩٤٤.
- طه حسين: **مذكرات طه حسين** بيروت ١٩٦٧ دار الآداب.
- طه حسين: **على هامش السيرة** القاهرة المطبعة الرحمانية ١٩٣٣.

(٢٧) جبور عبد النور: **المعجم الأدبي** دار العلم للملايين بيروت ـ لبنان ط. ١ آذار ١٩٧٩ ص ٥١٤.
- ومما يجدر ذكره أن هناك كتاباً، صدر حديثاً، بعنوان **أسلوب طه**=
= **حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث** للدكتور البدراوي زهران، دار المعارف بمصر، انظر الفصل الأول.

(٢٨) المصدر نفسه ص. ٥١٤ ـ ٥١٥.

(٢٩) تجاوز تعداد مؤلفاته في الادبين الوصفي والإنشائي/ الإبداعي والترجمة الستين مؤلفاً، وقد صدرت مجموعة كاملة لمؤلفاته عن دار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٤.
ومن أبرز مؤلفاته في النقد الأدبي:
- **ذكرى أبي العلاء**، القاهرة ط ١ ١٩١٥ مطبعة الواعظ بمصر بدءاً من الطبعة الثالثة نشر بعنوان **تجديد ذكرى أبي العلاء**.
- **حديث الأربعاء**، ثلاثة اجزاء الأول في العام ١٩٢٥، الثاني ١٩٢٦، الثالث ١٩٤٥. دار المعارف بمصر.
- **في الشعر الجاهلي** ١٩٢٦ مطبعة دار الكتب المصرية، نشر العام ١٩٢٧ بعنوان **في الأدب الجاهلي**.
- **حافظ وشوقي**، القاهرة ط. ١ ١٩٣٣ مطبعة الاعتماد.
- **فصول في الأدب والنقد** القاهرة دار المعارف بمصر، ط. ١ ١٩٤٥.
- **صوت أبي العلاء** القاهرة ١٩٤٥ العدد ٢٣، سلسلة اقرأ دار المعارف بمصر.
- **خصام ونقد** بيروت ١٩٥٥، دار العلم للملايين.

أنه تيسر لطه حسين، في هذه المرحلة معاشرة المفكر أحمد لطفي السيد (١٨٧٢ - ١٩٦٣) الذي جمع بين ثقافات ثلاث: إسلامية، ويونانية قديمة، وأوروبية حديثة. وقد تأثر أديبنا بكتابات هذا المفكر، خصوصاً، ما عكسته من اتجاهات الفكر الليبرالي الأوروبي لكتّاب من أمثال: ڤولتير وروسو، وكانط وستوارت ميل... وترسخت قناعات الفتى/طه بمدرسة أحمد لطفي السيد «وبليبراليته ومشروعه الذي يهدف إلى تجاوز الفكر التقليدي السائد»، وعلى هذا الأساس تمت «مواجهته النقدية للمؤسسات التقليدية وأقطاب فكرها»[٣٠].

وهناك أستاذان كبيران أعلن غير مرة، أنه مدين لهما بحياته العقلية، الأول هو الأزهري «سيد علي المرصفي» (- ١٩٣١) الذي كان يسمع دروسه وجه النهار، وقد علمه كيف يقرأ النص العربي القديم، وكيف يفهمه، وكيف يتمثله في نفسه، وكيف يحاول محاكاته. والثاني هو «كارلونالينو» (١٩٧٢ - ١٩٥٨) الذي علمه كيف يستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف يصوغه «آخر الأمر علماً يقرؤه الناس فيفهمونه ويجدون فيه شيئاً ذا مال». وعلى أساس ما تعلمه من هذين العلمين بنى قراءاته اللاحقة للأدب الحديث[٣١].

في ضوء ما تقدم، علّمه المرصفي قراءة النص العربي وفهمه «من الداخل في ذاتيته دون تجاوزه». وأتاح له نالينو تفسير النص وتجاوز ذات هذا النص وتوظيفه توظيفاً جديداً، وإعادة صياغته والإنتقال به إلى مجال الكتابة. وبذلك امتلك مع الأول القراءة اللغوية ومع الثاني تجاوز حدود هذه القراءة[٣٢]. استناداً إلى هذه المنهجية النقدية نفذ طه حسين مشروعه النقدي في كتابه **ذكرى أبي العلاء** وأعلن أن المنهج القديم، منهج المرصفي في الأزهر، كرّه إليه أبا العلاء، وأتى المنهج الحديث، منهج نالينو في الجامعة المصرية، ليزيل من نفسه هذا الكره ويوقفه «مع بعض الشعراء المحدثين والمتقدمين موقف الرجل الحر، لا يستهويه حب ولا يصرفه بغض، وإنما المجيد والمسيء عنده سواء في الخضوع لقوانين البحث»[٣٣].

ويتأرجح طه الناقد بين المنهجين ويقرّ بحاجته إلى كليهما، القديم «لنقوّي في أنفسنا ملكة الإنشاء وفهم الآثار «التليدة» والحديث «لنحسن استنباط التاريخ الأدبي من هذه الآثار»[٣٤] ولذلك راح يقرأ النص العريبي من خارجه محاولاً أختزاله وموجهاً عنايته إلى عناصر تاريخية معينة شغلت حيزاً مهماً في مشروعه الثقافي بخاصة والنقدي بعامة، لا سيما بعد انتقاله إلى أوروبا، حيث خلص إلى ان للعمل الأدبي ثلاثة جوانب:

واحد فردي يتصل بالأديب المبدع، وثانٍ اجتماعي يتعلق بالمجتمع الذي يعيش فيه هذا الأديب، والثالث إنساني يتجاوز الفرد والمجتمع. ولما كانت هذه الجوانب تشكل طبيعة العمل الأدبي فإنها تؤدي إلى ثلاث إستجابات، على الناقد الأدبي أن يبحث عنها، ويحددها ويتأملها. يغلب الإعتقاد أنه تلمّس تلك الجوانب واستجاباتها بفعل تأثره بالنقد الفرنسي، إذ بخصوص الاستجابة ذات المنحى التاريخي فقد تأثر إلى حد ما بإنجاز هيبوليت تين (Hippolyte Taine) (١٨٢٨ - ١٨٩٣) الذي ركز على حتمية الصلة التي تنشأ بين العمل الأدبي والبيئة التي أنتجته، ويلتقي طه مع هذا الاتجاه حين يقول: «وإنما كل أثر مادي أو معنوي، ظاهرة اجتماعية أو كونية، ينبغي أن ترد إلى أصولها وتعاد إلى مصادرها...» ويضيف «إنما الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء»[٣٥].

وفي الاستجابة ذات المنحى النفسي يعتقد أنه تأثر بما أنجزه سنت بوف (Sainte Beuve) (١٨٠٤ - ١٨٩٦) الذي دعا إلى التعرف بشخصية الأديب المبدع، لأن هذا التعرف يفضي إلى العلة المباشرة التي أنتجت الأدب الذي يعده «بوف» ممثلاً للمزاج، وصورة نفسية عن شيء قريب مما أسماه «قسمات النفس» (La formation de l'és-prit). ويرى طه حسين أن المهم هو الكشف عن روح الأديب وشخصيته، لنحكم «عليه أو له بما نتبينه منها»[٣٦].

أما الاستجابة ذات البعد الإنساني فترتبط بألوان الجمال ذات البعد العالمي، هذه الألوان التي تقترن دائماً بوجود العمل الأدبي[٣٧].

ومما يجدر ذكره أن الناقد طه حسين استقبل نتائج هذه الاستجابات الثلاث ومزجها بمعطيات التراث النقدي العربي الذي، طالما عرفه خير معرفة، وحاول التوفيق بين الروافد الأوروبية والجذور التراثية، والتعديل فيها، وقد أعانه في هذا التعديل بعض التعارضات في تلك الاتجاهات، مستعيناً بما وفّره له استاذه «جوستاف لانسون» (Gustave Lanson) (١٨٥٧ - ١٩٣٤) الذي رأى أن العمل الأدبي ليس وثيقة تاريخية بفعل ما تثيره صياغته من استجابات عاطفية وجمالية، وأن ليس هناك مبادىء صارمة ومحددة، في دراسة هذا العمل، وما على الناقد إلا أن يعتمد على ذوقه

---

(٣٠) أحمد بو حسن: **الخطاب النقدي عند طه حسين** ص ٢٧ - ٣٥.
(٣١) انظر مقدمة كتاب **تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية** لكارلو فالينو دار المعارف بمصر ط. ٢ ١٩٧٠ ص ٨ - ٩.
- طه حسين: **تجديد ذكرى أبي العلاء** دار المعارف بمصر ط. ٦ ١٩٦٣ ص ٥ - ١١.
(٣٢) أحمد بو حسن: **الخطاب النقدي** ص. ٣٨ - ٣٩.
(٣٣) طه حسين: **تجديد ذكرى أبي العلاء** ص. ٩.
(٣٤) المصدر نفسه ص. ٨ - ٩.

(٣٥) المصدر نفسة ص ١٨ - ١٩.
(٣٦) طه حسين: **حديث الأربعاء** القاهرة ١٩٤٥ ج. ٢ ص ١٩٨.
(٣٧) د. جابر عصفور: «مرآة الأدب، مدخل إلى نقد طه حسين» البحث في **مجلة الفكر العربي** الصادرة عن معهد الأنماء العربي للعلوم الانسانية عدد ٢٦ آذار ١٩٨٢، بيروت - لبنان ص ١٦٠ - ١٦١.

التاريخي مما يحيل «النقد عملية تذوق لكل كاتب بنسبة ما في أسلوبه من كمال»[٣٨].

وروح النقد، في رأي لانسون، ذات طابع علمي مستنير لإنها «لا تطمئن في بحثها عن الحقيقة إلى سداد ملكاتنا الطبيعية، بل تنظم خطاها تبعاً للأخطاء التي عليها ان تتجنبها»[٣٩]. وأولى قواعد المنهج العلمي هي أخضاع نفس الناقد لموضوع الدراسة وتنظيم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته أو نقده، والقاعدة الثانية، هي الإقرار بوجود دور للتأثرية في دراستنا، وعلينا بالتالي تنظيم هذا الدور وتأطيره ضمن السياق الصحيح[٤٠].

في ضوء ما أخذه طه حسين عن أستاذه «لانسون»، وفّق بين تلك المكونات الثقافية النقدية من «تين» إلى «سانت بوف»، إلى المخزون التراثي، وأطلق منهجاً نقدياً يرى إلى البيئة والمبدع والبعد الإنساني، كمؤثرات في الأدب، ويلتفت إلى الجانب الجمالي الذي ينطوي عليه هذا الأدب الذي «لا يدرك إلا بالذوق، مما يسمح بدخول تأثيرات لنقاد انطباعيين من أمثال «جول لومتر» (Jules Le Maître) (١٨٥٣ - ١٩١٤) و«أناتول فرانس» (Anatole France) (١٨٤٤ - ١٩٢٤) وغيرهما»[٤١].

ويرفض التسليم التام بما جاء به النقاد الأوروبيون، ويقول: «وفي الحق إن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به سانت بوف اوتين أو جول لومتر أو غيرهم من النقاد، وإنما يودّ لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه عرضاً شاملاً يطلبه ويسمو إليه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب وعصره وفنه»[٤٢]. ويعلن صراحة أنه سواء رضينا أو كرهنا، فلا بد من أن نتأثر بنهج «ديكارت» الفلسفي، القائم على الشك النهجي، وعلى تجرد «الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه، خالي الذهن مما قيل خلواً تاماً...»، وذلك في أبحاثنا العلمية والأدبية، ولا بد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب...»[٤٣].

ويوم عاد إلى مصر، حصل في شخصيته مكونات ثقافية، متنوعة، غزيرة، عميقة قامت على قراءات في الفكر اليوناني والروماني والأوروبي والعربي، وأطلق استناداً إلى ما تقدم، كتابات، وأثار معارك نقدية، لا تفهم إلا في هذا السياق المرتكز على هذه المنابع.

(٣٨) د. جابر عصفور: «مرآة الأدب» (مرجع سابق) ص. ١٦١.

(٣٩) جوستاف لانسون: «منهج البحث في تاريخ الآداب»، ترجمة د. محمد مندور، ملحق بكتابه **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الآداب واللغة**، دار نهضة مصر الفجالة لا ط. لا ت. ص ٤٠٣.

(٤٠) المصدر نفسه ص. ٤٠٦.

(٤١) د. جابر عصفور: «مرآة الأدب» ص. ١٦٣.

(٤٢) طه حسين: **حديث الأربعاء**، ١٩٦٠ ج ٢ ص ٣٧٣ - ٣٧٤.

(٤٣) طه حسين: **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف بمصر ط ١٢ لا ت. ص ٦٧/٦٨، ١١٤ - ١١٥.

- والآن نسأل **كيف قرأ طه حسين النص العربي؟ وما أدواته في هذه القراءة؟**

دعا هذا الأديب إلى قراءة الأدب اليونانية والرومانية والأوروبية الحديثة للتزود بأدوات تساعد في إعادة قراءة النص العربي، وإعادة صياغة التاريخ الأدبي. ونبه الى أنه لدى استقبالنا البحث عن الأدب العربي وتاريخه علينا «أن ننسى عواطفنا القومية، وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها أو أن ننسى ما يضاد هذه العواطف القومية والدينية ويجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا من مناهج البحث العلمي الصحيح»[٤٤].

وفعلاً قام بهذه القراءات، وخلص إلى تأسيس منهج نقدي طبقة في معظم مؤلفاته النقدية نذكر منها: **حديث الأربعاء، في الشعر الجاهلي** أو **في الأدب الجاهلي** بعدئذ، **حافظ وشوقي، من حديث الشعر والنثر** و **مع المتنبي**».

- **«في الأدب الجاهلي»**: في القسم الأول من هذا الكتاب عرض الأسس التي سيعتمدها في قراءة النص الشعري الجاهلي، إذ بعد أن أشار إلى سبل تدريس الأدب في مصر، ورأى أنه مثقل بالاغلال والقيود، أكد أن الإصلاح «محتوم لا مفرّ منه»[٤٥]، وعرض سبله بدءاً من ضرورة تزود الطالب بالثقافة العامة التي تعد ضرورية «لا لدراسة الأدب وحده، بل لكل دراسة علمية قوية منظمة»[٤٦] وبعد أن حدد مصطلح «الأدب» وصلته بتاريخه، أشار إلى مقاييس للتاريخ الأدبي: المقياس السياسي والمقياس العلمي والمقياس الأدبي، وانتهى إلى طرح ضرورة توفر حرية الرأي والقول والكتابة كشرط لا بد منه، في الدراسات الإنسانية التي تطاول تاريخ الآداب، والأدب بشقيه الوصفي والإنشائي/ الإبداعي، والعلم، والفلسفة، والفن، والحياة العقلية والشعورية[٤٧]. ونبّه قائلاً: «فلتكن قاعدتنا إذن أن الأدب ليس علماً من علوم الوسائل[٤٨]، يدرس لفهم القرآن والحديث فقط، وإنما هو علم يدرس لنفسه ويقصد به قبل كل شيء إلى تذوق الجمال الفني فيما يؤثر من الكلام»[٤٩]. إذاً الأدب عند طه/ الناقد ليس وسيلة إنما هو غاية بحد ذاته، له إستقلاليته وغائيته، وله مقاييسه، وإن ساعد في فهم القرآن والحديث فإنه لا يقتصر دوره على هذه المهمة. وتتلخص نظرة هذا الأديب في ذلك الكتاب إلى الشعر الجاهلي في كون هذا الشعر:

(٤٤) المصدر نفسه ص. ٦٨.

(٤٥) المصدر نفسه ص. ٧ - ١٣.

(٤٦) المصدر نفسه ص ١٨.

(٤٧) و(٤٨) و(٤٩) - المصدر نفسه ص ٣٧ وما بعدها. ٥٥ - ٥٩. ومما يجدر ذكره أن ابرز علوم الوسائل في الدراسات الإسلامية: علم التفسير، وعلم القراءات وعلوم الصرف والنحو، وعلم الحديث والأسانيد، والفقه الإسلامي...

«أ ـ لا يعكس الحياة الدينية الجاهلية.

ب ـ لا يعكس الحياة الاقتصادية الجاهلية.

ج ـ يرينا الأخلاق على غير ما هي عليه في القرآن.

د ـ لا يتحدث عن البحر الذي كان يحيط الجزيرة العربية»[٥٠].

بناءً لما تقدم علينا أن نتلمس مرآة الحياة الجاهلية في القرآن لا في الشعر الجاهلي[٥١] الذي جاء في كثرته بين منحول[٥٢]، ومرفوض «ومشكوك فيه، وقلته في حاجة إلى الدرس، وما يضاف إلى الجاهليين من نثر لا قيمة له ولا غناء فيه»[٥٣].

أظهر في كتابه عن الشعر الجاهلي جرأة مميزة، حين عمد إلى خلخلة مفاهيم طالما بقيت راسخة في أذهان المشتغلين بالأدب وميادينه، وحسبه البعض ملحداً، تمس كتاباته العقيدة الدينية، وإتهمه آخرون بإنه إقليمي ومتمغرب تنكّر للعروبة والفكر القومي العربي، وقامت الدنيا ولم تقعد، وتعددت الردود على هذا الكتاب[٥٤] وغيره مما كتب، تنقض آراءه وتحملها غالباً غير ما تحتمل، ودفع ثمناً غالياً، على صعيد وظيفته ومهنته ولقمة عيشه[٥٥]

(٥٠) المصدر نفسه ص ٧٠ وما بعدها.
ـ انظر أحمد بو حسن الخطاب النقدي عند طه حسين ص. ١١٣.

(٥١) طه حسين، في الأدب الجاهلي ص ٧٠ ـ ٨٠.

(٥٢) توسع طه حسين في طرح نظرية النحل في الشعر الجاهلي، أبعادها ودوافعها المصدر. نفسه ص. ١١٣ وما بعدها.

(٥٣) المصدر نفسه ص. ٣٣٢.

(٥٤) من أبرز هذه الردود:
ـ محمد حسين: **الشعر الجاهلي والرد عليه** القاهرة مكتبة ومطبعة الشباب.
ـ محمد الخضر حسين: **نقض كتاب «في الشعر الجاهلي»** القاهرة المطبعة السلفية ١٣٤٥ هـ.
ـ محمد الغمراوي: **النقد التحليلي لكتاب «في الشعر الجاهلي»**، بيروت دار الحكمة، ١٩٧٠.
ـ محمد فريد وجدي: **نقد كتاب «في الشعر الجاهلي»**، القاهرة، ١٩٢٦. دار المعارف بمصر.
ـ محمد الخضري: **محاضرات في بيان الاخطاء العلمية والتاريخية التي اشتمل عليها كتاب «في الشعر الجاهلي»**، القاهرة مطبعة الشباب، ١٩٦٣.
ونستطيع أن نجمل مناحي الهجوم الرئيسة حول أربع نقاط هي:
ـ أن طه حسين كذّب القرآن في اخباره عن إبراهيم وإسماعيل.
ـ أنه أنكر القراءات السبع المجمع عليها، وقال إنها ليست منزلة من الله تعالى.
ـ أنه طعى في نسب النبي.
ـ أنه أنكر للإسلام أولويته في بلاد العرب وأنه دين إبراهيم.
انظر تفصيل هذه النقاط عند سامح كريّم: **معارك طه حسين الأدبية والفكرية**، دار العلم بيروت لبنان، طبعة جديدة منقّحة ومزيدة من ٦٩ ـ ١٠٠.

(٥٥) أحيل طه حسين في العام ١٩٢٦ إلى النيابة العامة المصرية أمام رئيسها «محمد نور بك»، فنفى التهم الموجهة إليه، التي تمّ ذكرها في الهامش (٥٤). ورأى هذا الرئيس أن العقاب على الخطأ في الرأي مكروه، ومن ثم حفظت القضية. وفي العام ١٩٣٢ وبناء لأسباب قديمة وأخرى جديدة، أبرزها التنافر بين هذا الأديب ووزير المعارف العمومية «حلمي =

مما دفعه إلى أن يرفع من كتابه ـ موضوع الكلام ـ ما اعتقده الآخرون أنه يمس الدين ويغير عنوانه ليصبح «في الأدب الجاهلي».

ولا ننسى تلك المنهجية العلمية الدقيقة التي سبق لطه حسين أن أسس لها، عبر تكونه الثقافي، وطبقها بإبداع وبراعة، في أبحاث هذا الكتاب وقضاياه ولعمري تكمن في هذه المنهجية قيمة الكتاب.

مرّ معنا أنه تخلى في المرحلة الأولى عن المنهج النقدي القديم الذي يقوم على الذاتي، ويخضع لقانون الحب والكراهية. وأسس منهجاً جديداً، ذا اتجاه موضوعي، يرتكز على قوانين عامة، لا تخضع للنزوات والأهواء الذاتية. وانطلاقاً من هذا المنهج تخلّى عن كراهيته لأبي العلاء، وازداد اهتمامه، عبر بحث أطلقه عنه بعنوان «ذكرى ابي العلاء»، ولاحقه في ما بعد حتى رافقه في سجنه. وبعد عودته من أوروبا عزز منهجه النقدي ورسخ بناه على أسس حداثوية جديدة. وأطلق قراءة تؤرخ للأدب من خلال النص، بعيداً من النزعات الذاتية المضخمة بالنزوات والأهواء.

في ضوء ما تقدم تصدى للمقارنة بين «حافظ وشوقي» وقرر أن ينسى حبه لحافظ وإيثاره إياه مودة وحباً خالصاً. وأن يجعل الرجلين سواء أمام النقد الأدبي الذي أراد أن يعرض له في هذه المقارنة. وبذلك طبق طه حسين قاعدة علمية حديثة دعا إليها النقد الأدبي الحديث، ومفادها ضرورة تخلص المؤرخ بعامة والمؤرخ الأدبي بخاصة «من عواطفه وشهواته وميوله وأهوائه ومن ذوقه في الأدب والفن». وإن بدت المهمة عسيرة فلا بد من التصدي لها[٥٦].

وإن أعلن طه حسين أن المتنبي ليس من أحب الشعراء إليه وآثرهم عنده، وأنه بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نفسه منزلة الحب والإيثار وأنه لم يخطر في باله أنه سيعتني به أو يطيق صحبته أو يديم التفكير فيه[٥٧]، فإنه حرص في مقدمة كتابه «مع المتنبي»، على أن يعد بتقديم قراءة متمردة حين قال: «فلنتمرد على الجماعة، ولنثر بالقراء ولننبذ الأحتياط كله إلا هذا الذي لا يؤذي البشر والأخلاق»[٥٨]. ووصف كتابه بأنه ليس دراسة منهجية ولكنها خواطر

= عيسى باشا» وغضب الملك منه؛ تجددت المعركة حول كتاب «في الشعر الجاهلي» وتمت مصادرته، وتعرض المؤلف إلى هجوم عنيف في البرلمان وعلى صفحات المجلات والجرائد، وأدانه شيخ الأزهر الظواهري الذي أعلن أن الدكتور طه حسين لا يصلح أن يكون مربياً لجيل في الجامعة. لذلك فصلته الحكومة ومن خلفها الملك من عمادة كلية الآداب، ونقل إلى وزارة المعارف التي فصل منها بعدئذ.
انظر سامح كريّم: **معارك طه حسين الأدبية والفكرية** ص. ٩٥ ـ ١٠٠.
ـ **محاكمة طه حسين**: **(نص قرار الاتهام ضد طه حسين سنة ١٩٢٧، حول كتابه في الشعر الجاهلي)**، تحقيق وتعليق خيري الشلبي، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٢.

(٥٦) طه حسين: **حافظ وشوقي**، دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٧٤ ص. ٤٨٣

(٥٧) و(٥٨) طه حسين: **مع المتنبي** لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٧ ج. ١ ص ٨ ـ ١٣.

مرسلة «في غير نظام ولا مواظبة وعلى غير نسق منسجم. . . » وأضاف قل «ما تشاء في هذا الكلام الذي تقرأه، قل إنه كلام يمليه رجل يفكر فيما يقول، وقل إنه يهذي به صاحبه هذياناً، قل إنه كلام يصدر عن رأي واناة وقل إنه كلام يصدر عن شذوذ وجموح، فأنت محق في هذا كله لإني مرسل نفسي على سجيتها»[٥٩].

هل يعقل أن يعمد الناقد المنهجي، والداعي إلى اعتماد المنهج الديكارتي، إلى سوق كلام فيه هذيان وجموح؟ لِمَ أعلن طه هذا الموقف؟ ألحاجة في النفس يود ألّا يبوح بها؟ وبالعودة إلى مضمون كتاب «مع المتنبي» ومنهجه المنفذ، نجد أنه بدا كلفاً بشخصية المتنبي، مفتوناً بشعره، منهجياً في محاولته إعادة كتابه سيرة ابي الطيب، ووضعها في أطرها التاريخية والنفسية، وذلك بالاستناد إلى النص الشعري المتنبئي. وقد أتى هذا المنهج مركباً من عنصرين: الأول: منهج النقد الطبيعي أو النقد التجريبي، (كما بدا عند تين وسانت بوف وغيرهما). والثاني المنهج التأثري، الانطباعي «الذي يصدر فيه صاحبه عن إحساساته الذاتية وذوقه الشخصي، أكثر مما يصدر عن قواعد وأصول لغوية وجمالية في استخلاص أحكامه النقدية وتعليلها»[٦٠] وخلص طه حسين إلى تركيب ملامح شخصية المتنبي جاعلاً إياها ثمرة للاضطراب السياسي والفساد الاقتصادي والاجتماعي في عصره ونتيجة للمضطرب الواسع العريض الذي عاشه هذا الشاعر في شتاته ما بين الشام ومصر والكوفة وبغداد. وحسب عقل أبي الطيب وفنه ثمرة للرقي العقلي الذي امتازت به البيئة الإسلامية عموماً والعراقية خصوصاً في أواخر القرن الثالث واوائل القرن الرابع الهجريين[٦١].

وإن هدف في حياته الأدبية إلى تمزيق الحجب عن التيارات الأدبية، وشخصيات الأدب، «على أساس إثارة الشكوك وافتراض الفروض والتدليل عليها»، فإنه شك في نسب أبي الطيب المتنبي وأفضت آراؤه حول هذا الشاعر إلى ردود وجدالات أدخلت الدكتور طه في معارك أدبية جديدة[٦٢].

نتوقف على هذا القدر من مؤلفات طه حسين النقدية وننتقل إلى التعرف، ولو سريعاً، بآرائه حول مفهوم الأدب وجماليته وعلاقته بالحرية.

أعطى الأدب مفهوماً مجرداً يتجاوز به الحدود والفواصل التي تربط بين الزمان والمكان. ونظر إليه من حيث هو أدب بغض النظر عن منشئه. أن خلفية هذا الفهم تعود إلى النموذج الليبرالي الذي حاول هذا الأديب، قراءة تاريخ الأدب العربي والنص العربي على أساسه. والأديب المجيد ـ في رأيه ـ هو الذي يشغله بأدبه عن التفكير وينسيه نفسه، ويصرفه عن التحليل والتعليل والتأويل ـ أي بكلام آخر ـ يتيح له متعة القراءة التأثرية الانطباعية. ثم بعدئذ يوفّر له بعد أن يفرغ منه ومن أثره أن يقرأ هذا الأثر قراءة نقدية تحليلية وتأويلية. إن خلفية هذه الرؤية النقدية ترجع إلى المدرسة الذوقية العربية الكلاسيكية القديمة، التي تركز على الذوق الخاص والقيم الجمالية القديمة في الأدب (اتجاه سيد علي المرصفي) وإلى المدرستين الانطباعية والتاريخية[٦٣].

وفي جمالية الأدب وفنيته رأى أن الأدب فن رفيع سام، نبحث عنه في السماء المطلقة السامية المتخيلة، وهي المستقر المثالي له. والأدب «لا يكون إلا جميلاً، لأن طبيعته تقضي ذلك، وهو لم يوجد إلا ليسمو بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال، شأنه في ذلك شأن غيره من الفنون الجميلة الأخرى»[٦٤].

وبذلك جرّد النص الأدبي من مكوناته الحقيقية المتمثلة بالذات والزمان والمكان، وجعله هدفاً بعينه. ويغلب الاعتقادات هذا المفهوم الجمالي المطلق للأدب، ينسف ويلغي، إن أدرك طه حسين أم لم يدرك، الثوابت التي اعتمدها في دراسة الشعر الجاهلي، والتي توقفت بشكل خاص عند تاريخية هذا الشعر وسماته كوثيقة دالّة على العصر الجاهلي، وكمرآة تعكس هذا العصر[٦٥]. وانطلاقاً من هذه النظرة المثالية إلى فنية الأدب المطلقة، كره طه حسين أن يهبط الأديب إلى مستوى العامة، ورأى أن الديمقراطية الصحيحة تقتضي رفع العامة «إلى حيث يتذوقون الأدب الرفيع»، وكره لأحمد أمين «أن يصطنع بعض الاستعمالات العامية التي لا حاجة إليها. . . »[٦٦].

إشكالية أخرى يثيرها طه حسين، تكمن في العلاقة بين النص الأدبي والمتلقي، بين الأدب وجمهوره، ولمن يكتب الأديب للخاصة أم للكافة اي العامة؟ وقد دخل في مناظرات حول هذه الإشكالية مع غير أديب[٦٧].

---

(٥٩) المصدر نفسه ص. ٣ ـ ٨.

(٦٠) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد: «حياة المتنبي وشعره، دراسة في كتاب طه حسين «مع المتنبي» انظر **طه حسين وقضية الشعر**، مجموعة ابحاث باشراف صالح جودت، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٣٩٥ هـ ـ ١٩٧٥ م لا ط. ص. ٩٩ ـ ١٤٤.

(٦١) المصدر نفسه. ص. ١٠٥ ـ ١٠٧.
ـ سامح كريّم: **معارك طه حسين الأدبية والفكرية** ص. ١٤٨ ـ ١٤٩.
ـ الدكتور يوسف نور عوض: **الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين**، دار القلم، بيروت ـ لبنان، ص ١٤٠ ـ ١٤٩.

(٦٢) من الذين ردّوا على طه حسين في كتابه «مع المتنبي» محمود محمد شاكر. انظر: سامح كريّم **معارك طه حسين الأدبية والفكرية** ص ١٤٨-١٥٧.

(٦٣) طه حسين: **فصول في الأدب والنقد**، دار المعارف بمصر ط ٤ ص ٢٨.
ـ أحمد بو حسن: **الخطاب النقدي عند طه حسين** ص. ١٥٧ ـ ١٥٩.

(٦٤) طه حسين: **خصام ونقد في المجموعة الكاملة** دار الكتاب اللبناني ط ١ ١٩٧٤ ص ٣٨٥ (المجموعة النقدية).

(٦٥) طه حسين: **في الأدب الجاهلي**: ص ٧٠ وما بعدها.
ـ أحمد بو حسن: **الخطاب النقدي** ص. ١٥٩ ـ ١٦٠.

(٦٦) طه حسين: **فصول في الأدب والنقد** ص. ٢٠.

(٦٧) لقد اقيمت مناظرة بين طه حسين ورئيف خوري، في كلية المقاصد الخيرية الاسلامية في بيروت. وقد نشر نص ما قاله الأديبان في مجلة =

إن لتحرير الأدب من أطر الذات والمكان والزمان، مسوّغات أرادها د. طه لتتناسب مع مشروعه الثقافي ومنهجه النقدي ذي البعد الإنساني. إذ باسم فنية الأدب المطلقة يقترح هذا الأديب قبول الآداب العالمية الأخرى والإقبال عليها والسعي وراء نماذجها وإلغاء الفواصل والحدود بين الآداب وتجاوز التاريخ والواقع وصولاً إلى «تشييد دولة الثقافة» التي طالما طمح إليها عميد الأدب العربي[٦٨].

في ضوء ما تقدم تتضح مقولة الأدب والحرية، إذ يربط هذا الأديب بين طرفي هذه المقولة انطلاقاً من اقتناعه بالاتجاه الليبرالي الذي التزمه طوال حياته. وقد طلب للأدب جواً مفعماً بالحرية، رافضاً توجيهه لخدمة أي غرض محدد، أو إلزامه بخدمة المجتمع، لأن الأدب يلتزم أمام الفن والذوق وحدهما[٦٩]. ويأبى التأثر بأجواء السلطة والسلطان والأحداث السياسية والاجتماعية... وهذا ما يفسّر ثبات هذا الأديب واستمراره في انجاز كتاباته النقدية بناء على مشروع نقدي، أسس له منذ ما قبل سفره إلى فرنسا، وأتمّ مداميكه وأكمل بنيانه، بعد اكتمال مكوناته الثقافية الأجنبية، وقلما أدخل تغييرات على خلفياته الفكرية والسياسية، ذات الاتجاه الليبرالي، رغم تتالي أحداث مصيريه على المجتمع المصري والعربي كالحرب العالمية الثانية، ونكبة فلسطين وثورة يوليو الناصرية.

ونشير إلى أن القراءات النقدية التي حفل بها نقدنا العربي قديماً وحديثاً، إنما قدمت لنا النص العربي الذي يعد بمثابة «ذاتنا وتاريخنا» بمناهج كثيراً ما تصالحت مع هذا النص وسوّغته وأزكت فيه القيم الكلاسيكية، ولكنها لم تكد تمس جوهره. وأما قراءة الدكتور طه حسين فقد حاولت الكشف «عن المكونات الحقيقية للنص العربي، وعن وظيفته الأساسية في الحقل الثقافي والتاريخي» وهدفت إلى حل «المعادلة الصعبة في إشكالية النهضة العربية في الحقل الثقافي والأدبي خاصة»[٧٠]. وسواء وافقنا هذا الأديب الرأي أم خالفناه فإننا لا نقوى على إنكار الجهد المميز والثابت والمستمر الذي بذله في سبيل قراءة النص العربي في ضوء مشروع نقدي منهجي، يقوم على الروافد الأجنبية ولا يتنكر في الوقت عينه إلى الجذور التراثية[٧١].

وإن حار النقاد في أبعاد علاقة طه حسين بالثقافة الأوروبية عموماً والفرنسية خصوصاً، وبمدى اقتباسه او استلهامه، أم جنوحه وتغربه؛ واتهمه البعض بالسعي إلى «غربنة» الثقافة العربية وآدابها، وبأنه عنصر مخرب، حاول طمس التراث الثقافي العربي الأصيل وخيانته، فإن في هذه المواقف الكثير من الظلم والتجني، إذ إنه على الرغم من أوجه الشبه والبصمات الدامغة التي تركتها الثقافة الأوروبية وخصوصاً الفرنسية في أدب طه حسين «فإنه بقي «عربياً» قلباً وقالباً، لإنه «هضم» و«مثل» بنظرة ثاقبة وحكمة خارقة المنهجيات الفرنسية لتشييد عمارة فكرية يدمغها التراث العربي والبيئة الفكرية العربية ببصمات وتوشيحات أصيلة»[٧٢]. وهو الداعي إلى أن نحب أدبنا القديم الذي يعدّه قواماً لثقافتنا وغذاء لعقولنا، ومقدماً لشخصيتنا ومحققاً لقوميتنا وعاصماً لنا من الفناء في الأجنبي ومعيناً لنا على معرفة أنفسنا[٧٣].

وأخيراً حسبك ياأيها الشيخ/الدكتور إنك كنت «صريحاً إلى أقصى حدود الصراحة، جريئاً إلى أقصى حدود الجراءة»[٧٤]. وأطلقت مشروعاً نقدياً حسبته يخدم أمتك وأدبها وثقافتها. اجتهدت فكان لك ـ سواء رضي الآخرون أم كرهوا ـ نصيب المجتهدين، عند الإصابة أو الخطأ، كما يحدد الحديث الشريف. كنت مجدداً في عصر عزّ فيه المجددون، طرحت إشكاليات مهمة في بنية ثقافتنا القومية سقت لها حلولاً، اعتقدتها صواباً، وما تزال هذه الإشكاليات مطروحة وتساق حولها ردود ونقائض. آمنت بالتواصل بين نتاجات الفكر البشري ومحطاته الإبداعية، بغض النظر عن التخوم والحدود التي اصطنعها بنو البشر، فكنت مفكراً إنسانياً تأخذ وتعطي، مؤمناً بحتمية التفاعل بين ثقافات الأمم وآدابها لذلك كله كنت وما زلت قمة من قمم الإبداع في أمتنا.

صيدا في ١٩٩٠/٣/١

= الآداب البيروتية عدد نوار ١٩٥٥.، وفي كتاب رئيف خوري **الأدب المسؤول**، دار الآداب، بيروت ط ١ ١٩٦٨ ص ٨٩ ـ ١١٩.

انظر: خليل ذياب أبو جهجه: الحداثة الشعرية في لبنان بين الإبداع والتنظير والنقد (١٩٢٠ ـ ١٩٧٠)، (أطروحة دكتوراة نوقشت في جامعة القديس يوسف، بيروت ١٩٨٢) غير مطبوعة ص. ١٩٢ ـ ١٩٣.

(٦٨) أحمد بو حسن: **الخطاب النقدي**. ص ١٦٢ ـ ١٦٣.

(٦٩) المصدر نفسه ص ١٥٦ ـ ١٥٧، ١٦٣ ـ ١٦٨.

(٧٠) المصدر نفسه ص. ٦/٧.

(٧١) يقول طه حسين في كتابه **حديث الأربعاء** ج ١ ص ١٣ دار المعارف بمصر ط ١٣:

«نحب لأدبنا القديم أن يظل قواماً للثقافة، وغذاء للعقول، لأنه أساس الثقافة العربية، فهو إذن مقدم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا... ولكننا نحب أن =

= يظل أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة، لأنه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة.. والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يخطئون، فقد حملت إلى عقولنا شراً غير قليل، لم يأتِ منها هي، وإنما أتى من أننا لم نفهمها على وجهها، ولم نتعمق أسرارها ودقائقها، وإنما أخذنا منها بالظواهر، وقنعنا منها بالهين اليسير، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضاً».

انظر: الدكتور يوسف بكار: «**طه حسين وقضية الترجمة**»، مجلة **عالم الفكر** الكويتية مجلد ٢٠ عدد ٢ ١٩٨٩ ص. ٤٨٢.

(٧٢) Meftah Taher: **Tàhà Hussayn, La Critique littéraire et ses sources françaises**, Tunis, Maison Arabe du livre 1976.

مراجعة د. غازي أبو شقرا: **مجلة الفكر العربي/ مجلة الانماء العربي والعلوم الانسانية** آذار ١٩٨٢ العدد ٢٦ ص. ٣٠٥ ـ ٣٠٦.

(٧٣) طه حسين: **حديث الاربعاء** ج ١ ص. ١٣.

(٧٤) طه حسين: **فصول في الأدب والنقد** ص ٣٤.

رجل.. تحبه المدينة

يوسف الحيدري

تلفت حواليه مسروراً.. وكان بقصر قامته ونحوله ولون جلده البني الداكن أشبه بطفل كبير.. كانت عيناه الجاحظتان الواسعتان وأنفه المنقاري هي أبرز ما في وجهه المتغضن من ملامح.. تنحنح.. ثم ضحك ضحكة مفاجئة لا معنى لها. وكانت خرخشة صدره من أثر التدخين تسمع بوضوح مع ضحكته.. وأخيراً كفّ عن الحركة وأخذ يتكلم.. ودون أن يعترض على كلامه أحد.. كانوا يرتاحون لأحاديثه ومغامراته الوهمية ويجدون فيها نوعاً من الترفيه عن أنفسهم ووسيلة بريئة لدفع الملل عن صدورهم. فكانوا يوافقونه على كل كلمة يتفوه بها.. ودون أن يفكر أحدهم أو حتى يجرؤ على مقاطعته أو مناقشته.. لذلك كانت هزات رؤوسهم وهم يتابعونه خير دليل على تصديقهم إياه ولو ظاهرياً.. مما كان يحفزه أكثر للخوض في معارك وهمية يجسدها بحركاته الغريبة.. وكأنه على خشبة مسرح.!

* * *

كانت الضحكات تجلجل الآن وتهز المكان. فقد بلغ أبو صادق في سرده للمغامرة حداً من الانديابح والعنف بحيث فقد معه الرجل اتزانه فوقف على ساقيه الواهنتين يحدق في وجوه الجمع بنظرات تقدح انفعالاً.. وهو يتوعد ويهدد ويصرخ:

- ملعون الوالدين.. لم يخجل مني.. ولا من الجالسين في «الباص» ولا احترم السيدة الوقور. حين صرخ في وجهها.. بكل وقاحة: «إذا كنت تخافين من سرعة سياقة السيارة.. ونحن على عجل من أمرنا. فلماذا لم تؤجري لك سيارة خاصة؟!»

خفضت السيدة رأسها حياءً فلم تجبه.. غير أنني لم أتجرع هذا الموقف اللاإنساني فهجمت عليه كذئب هائج وبهذه اليد القوية بدأتُ ألوي فمه.. وأبرمه.. حتى بدا بلا فم.. بل تحول فمه إلى شيء أشبه ببوز الخنزير البري.. وراحت الدماء تسيل منه.. وصاح الركاب وهم مصعوقون من جرأتي: «بارك الله فيك يا رجل.. هكذا تكون الرجولة وإلا.. فلا..» أما ذلك الجبان.. فقد غادر «الباص» عند أول نقطة وقوف.. مخذولاً.. كسيراً.. وكانت السيدة الآن تأكلني بنظرات الاعجاب الممتنّة وهي تقطر سعادة.. وسرت الهمسات بين الركاب لدقائق طويلة..

صمت الجميع وهم يحبسون في صدورهم ضحكات عنيفة تكاد تنفجر في أي لحظة.. حتى أن البعض لم يطيقوا الاحتمال.. فغادروا المقهى بحجج واهية ليفرغوا ما في صدورهم من ضحكات خارج المقهى ودون أن يحرجوا أبا صادق أما البقية فقد افتعلوا نكتة باردة ليفرغوا من خلالها ما في صدورهم.. فضحكوا.. والغريب أن أبا صادق كان أكثرهم ضحكاً..!

* * *

الهدوء يلف المكان والحرارة بدأت تخفت تدريجياً بعد أن خيّم الظلام.. وكانت المصابيح الكبيرة الفضية تضيء مساحات كبيرة من الشارع العريض، الذي تقبع عند منعطف منه دار «أبو صادق» الكبيرة، الذي ترك مساحة لا بأس بها ليصنع منها حديقة جميلة.. يقضي ساعات طويلة في العناية بها.. حين يعود من الدائرة. وقد زهت الحديقة على يديه فراحت تعطر المكان بروائح الأزهار المختلفة حيث يعبق الجو على مبعدة أمتار عديدة من بيته!

كانت بضع أرائك وكراسي مصفوفة على امتداد المساحة التي تشكل مدخل الحديقة المؤدي إلى بداية «الطارمة» المسقّفة.. كان أبو صادق كالعادة يصخب ويتحدث ودون أن يكف عن الحركة وكأنه يستعد لأداء دور منوط إليه في مسرحية ما.. ينتظر رفع الستارة.. ليبهر الجمهور.. كعادته!

كان جاره سلطان يغمز لي.. ويضحك وهو يوجّه كلامه إليه بأسلوب استفزازي:

ـ مستحيل أن يحدث هذا.. كيف استطعت قفز القناة.. بينما يبلغ عرضها أكثر من عشرة أمتار.. هل تعقلون هذا.. يا ناس.. هه؟!

علقت أم صادق على كلام جارها سلطان وهي تضحك:

ـ لم لا تصدقه يا سلطان؟ أي جار عاق أنت! يبدو أنك تغار منه...

ـ أنا أغار من أبي صادق؟ هاهاها..

كان أبو صادق الآن متشنجاً.. يذرع مساحة الثيل الأخضر طولاً.. وكأنما ليحدد بذلك المسافة المقاربة لعرض نهر القناة.. وبعد أن وضع قطعة من خرقة بيضاء على طرفي المسافة المحددة.. التفت وبعصبية ظاهرة إلى جاره المشاكس سلطان ـ الذي كان جالساً على الأريكة.. منتشياً وقد ارتسمت على وجهه المكتنز ابتسامة عريضة. ساخرة:

ـ ها.. ماذا تقول.. أليست المسافة المحصورة بين الحزقتين هي مقاربة للمسافة بين ضفتي القناة؟.. والآن.. فلير ويشهد الجميع كيف أقفزها بخفة الغزال.!

قال سلطان وهو يكلم الجالسين وكان عددهم يربو على العشرة أشخاص من جيران وأصدقاء أبي صادق حضروا لتهنئته بمناسبة نجاح ابنه..

ـ يا جماعة.. إنني أراهن وعلى خمسة دنانير.. إذا ما قفز أبو صادق هذه المسافة.. وهو بهذا العمر المتقدم..!

ثار أبو صادق.. وأرغى وأزبد.. وراح يحرك ذراعيه النحيلتين حركات بهلوانية غريبة. وكأنما يصارع أشباحاً تزعجه.. في حين كان سلطان يغمز بعينه للجالسين الذين بدأوا يصخبون ويعلقون.. ويحاولون في نفس الوقت تهدئة الأمور ومنع الرجل من تنفيذ محاولته الجنونية هذه..

كانت الأنظار جميعاً موجهة الآن إلى أبي صادق الذي ارتد إلى الخلف متهيئاً للقفز، في الوقت الذي انشغلت فيه أم صادق في حديث قصير مع أحد الجالسين لمنع الرجل من تنفيذ هذه الحركة الجنونية... وبذلك نسيت أن تنبّه زوجها المهووس حول وجود حبل الغسيل المتوتر الذي يخترق المساحة التي سيقفزها الرجل وعلى ارتفاع مترين حيث لا يرى بوضوح ما لم ينتبه اليه المرء.. لكثافة الظلمة ولكون المصباح المثبت وسط سقف الرواق لا يكاد يضيء تلك المنطقة بالتحديد.. وهكذا.. وفي حركة بهلوانية سريعة وكضفدع عجوز قفز أبو صادق، وبكل ما في كيانه الواهي من قوة، ليسقط سقطة مريعة بعد أن اصطدم بالحبل المتوتر.. كان مستلقياً على ظهره وسط الحديقة.. بعد أن سمع لسقوطه صوت غريب.. حتى أنه لم يستطع كبت ذلك الصوت المزعج.. فراح الجميع يضحكون ضحكات عالية.. وتقدم أكثر من رجل لمساعدته على النهوض، غير أنه رفض ذلك بعناد بغلي وهو يتميز غيظاً ويلعن سنسفيل أجداد الذين ربطوا الحبل اللعين.. حاول وهو يقف على قدميه بصعوبة إعادة المحاولة ولكنهم منعوه بقوة.. وكان سلطان الآن في أوج سروره، غير أنه رغم ذلك تقدم نحوه مواسياً.. بعد أن أيقن من أن صديقه القديم أبا صادق قد تأذى فعلاً وبأنه كان وبشكل ما سبباً في كل ما حدث للرجل من إحراج.. وهكذا انتهت المغامرة بفشل ذريع.. هدأ الضجيج.. ثم ساد صمت ثقيل.. كان أبو صادق الآن حزيناً.. حتى أنه لم ينطق بحرف واحد.. إلى أن غادره الأصدقاء.. بعد أن تمنوا لصادق كل الخير..!

***

تمر الأيام وينسى أبو صادق آثار تلك الخيبة والسقطة اللعينة غير المتوقعة.. فنراه الآن جالساً وسط حلقة من الشباب، وفي مقهى شعبي صغير وقد أحاطوه كالسوار وهم يحاولون جرّه إلى حديث ممتع أو سرد مغامرة من مغامراته الكثيرة الموهومة والممتعة حقاً.. احتار أبو صادق. كيف يبدأ.. وكيف ينتهي بعد أن نفد ما في جعبته من حكايات لذلك النهار.. وبدأت الحلقة تضيق والمستمعون يزدادون.. صاح فيهم أبو صادق وعلى حين غرة.. وهو يتصنع الغضب:

ـ دعوني أفكر يا جماعة.. فالمغامرات كثيرة وعليّ أن أختار الجديد دائماً.. فلكل جديد حلاوة. وكما يقول المثل.. ثم لست أدري لماذا ألمح على وجوه البعض علامات الشك والريبة حول مصداقية ما أحكي.. فأنا لست مضطراً على أي حال للقَسَم حول أي حديث أو مغامرة.. قمت بها.. فأنتم أحرار في تصديقي أو تكذيبي.. ثم.. أنا لست رجلاً عادياً.. فالمدينة كلها تعرف من هو أبو صادق.. الجميع يحبّون أبا صادق.. لقد تلمست ذلك جيداً.. الصغار يحبونني والكبار.. والنساء.. والشيوخ.. المدينة كلها تحبني.. فأنا رجل تحبه المدينة.. وتحترمه.. غير أن شخصاً واحداً هو الذي يقف على النقيض من كل هذا.. رغم أنه أحب شخص إليّ في هذا العالم.. ولا أملك سواه.. إنه ولدي صادق.. فهو دائم الشكوى والتذمر من أنني لا أجيد التصرف بشكل عقلاني.. تصوروا.. إنه لا يرتاح لجلوسي مع الآخرين فهو يهجس بأنني.. إنما أروي للآخرين كل ما هو غير حقيقي.. أي ببساطة.. إنه يكاد يتهمني علناً بالكذب.. أي جيل غريب هذا الذي سيخلفنا..!.. لقد خلقت هكذا صريحاً.. لا أحتمل الزيف أو الخطأ.. أنا مع الصدق والطيبة دائماً.. ولأجل الصدق أسميت ولدي الوحيد (صادقاً).. ما علينا.. والآن هل أنتم على استعداد يا شباب لسماع.. مغامرتي الشهيرة في الصحراء؟

هتف الجميع دفعة واحدة.. والبشر يطفح من عيونهم:

ـ هيا.. هيا.. يا أبا صادق.. فكلنا آذان صاغية.!

وفي فورة الحماس نادى أحدهم على أقداح جديدة الشاي الساخن.. تنحنح أبو صادق قليلاً.. ثم حدق في وجوه جلسائه وكأنه يراهم لأول مرة.. ثم قال:

ـ كان ذلك في صيف عام ١٩٥٠.. وكنا مع بعض الأصدقاء في سفرة إلى الأردن عندما أضعنا الطريق وتهنا في الصحراء.. لمدة ثلاثة أيام حتى مات إثنان من أصدقائنا عطشاً.. وفي اليوم الرابع لم يبق سواي.. كنت حائراً.. أبحث عن مخرج من هذا الخطر المحيق بي.. ها هو الموت يتربص بي.. فلم لا أكون أقوى منه.. أنا أبو صادق. وهكذا قررت أن أزحف على بطني.. حتى كادت امعائي تندلق.. وتتمزق.. غير أنني قاومت كل تلك العذابات الجسدية والنفسية.. بقوتي الخارقة وغير الطبيعية!

ـ كيف يحدث هذا.. أربعة أيام بلا قطرة ماء واحدة. ها.؟!

علت وجه أبي صادق غبرة مفاجئة فعقد حاجبيه وهو يرمي السائل بنظرات تقدح ناراً.. وصرخ:

ـ يبدو أنك لا تصدقني.. هه؟

ـ آسف جداً.. ثق أنا لم أتعمد تكذيبك.. ولكن فقط وددت أن أعرف.. كيف نجوت.. و..

ـ يبدو أنك لا تعرفني جيداً.. فأنا أدعى أبو صادق وكفى.. أما كيف نجوت من الموت المحقق.. فإن السماء وحدها هي التي أشفقت على حالي.. حيث لمحت فجأة بضعة غزلان.. على مبعدة أمتار فقط مني.. وظننت أن كل هذا ليس سوى مجرد سراب.. غير أن غزالة أومأت إليّ برأسها. فزحفت نحوها وإذا بها تصحبني.. إلى عين ماء كالزلال.. فشربت منها حتى ارتويت.. وهكذا نجوت.. وبعد أن التهمت بعض الأعشاب.. دبّ في جسدي نشاط غريب.. وكنت الآن في طرف الصحراء.. وهكذا دخلت أقرب مدينة حدودية.. وعلى شفاهي علامات الانتصار. والحياة.. وهكذا قهرت الصحراء.. و..

ـ أبو صادق.

ـ نعم..

ـ أ.. أ.. وهل تعرفك الغزلان أيضاً!؟

فرقعت ضحكة عنيفة.. لتتبعها ضحكات هادرة.. كانت مخنوقة.. وكان أبو صادق يشارك الجميع ضحكاتهم المدوية.. ودون أن يدري لماذا.. بل ودون أن يجيب عن السؤال المحرج.. وغير المتوقع..!!

* * *

كان الجميع يتوددون إليه ويحاولون استرضاءه وكسب ودّه بأية طريقة كانت.. وكان يجد صعوبة كبيرة وهو يخترق سوق المدينة القديمة حيث تنهال عليه دعوات الجلوس لشرب قدح من شاي ساخن أو كأس من عصير مثلج.. وكان يعتذر دائماً عن تلبية كل تلك الطلبات التي تجسد ما له من حب ومكانة في قلوب الآخرين مما يملؤه زهواً وفرحاً.. لذلك نادراً ما كنت تراه منشغلاً بسوى الحديث عن نفسه. عن مغامراته التي لا تنتهي وغزارة معلوماته وخاصة في مادة التاريخ حيث كان يروي وبدقة عجيبة أحداثاً تاريخية بعيدة جداً.. وبانفعال غريب وكأنه عاش وسط أحداثها المتشابكة فعلاً..!

* * *

مرت أسابيع عديدة دون أن يظهر لأبي صادق أي أثر.. وتوقع الجميع أن يكون وراء هذه الغيبة الطويلة سبب هام جداً.. وإلا فانه لا يطيق الغياب عن المقهى.. والأصدقاء.. ولو ليوم واحد.. إذ لم تكن لتفوته جولة واحدة كل يوم سواء كانت الجولة المذكورة صباحية أم مسائية.. يتفقد خلالها أصدقاءه على طول الحوانيت المنتشرة حول طرفي الشارع الرئيس في محلته.. كان لهذا الغياب المفاجىء وقعه الشديد على نفوس أصدقائه ومحبيه الكثيرين.. فأخذوا يقلقون فعلاً حول سبب هذا الغياب.. غير أنه كان من الطبيعي جداً أن ينجلي الغموض ويعرف السبب.. وحدث فعلاً ذلك.. حين جاء أبو جاسم.. صديق أبي صادق الأثير.. ليعلن للجماعة وبلهجة لا تخلو من عتاب مرير:

ـ يا جماعة.. أبو صادق يرقد في المستشفى.. وتجري له عملية جراحية كبيرة... تستأصل فيها ربع معدته.. ولا يسأل عنه أحد.. أهكذا تكون الصداقة.. وآسفي عليكم؟!

غمر الجميع ذهول وراح الواحد منهم يحدق في وجه الآخر وكأنما ليدينه.. ويلصق به تهمة العقوق وقلة الوفاء.. وسرت غمغمة بين الحضور مع علامات خجل بادية على الوجوه.. وتمخضت الغمغمات أخيراً عن اتفاق جماعي لزيارته في أقرب فرصة والإعتذار منه لهذا التقصير غير المتعمد.. ولا سيما وهو على وشك الخروج من المستشفى لقضاء فترة نقاهة.. وكما وضّح أبو جاسم..

* * *

كنت مع الذين زاروا أبا صادق عصر اليوم التالي.. كان راقداً فوق سرير عريض متحرك.. حاول القيام غير أننا منعناه من ذلك.. وكان قد فقد الكثير من وزنه فبدا كشلو مقذوف وسط السرير.. يتألم.. ولكنه يحاول أن يبدو أمامنا قوياً. لم يكف لحظة عن التكلم بصوته الواهن الكسير.. حاول أحد الزائرين أن يضع حداً لحديث قد يطول فيسبب له مزيداً من الآلام.. أو.. الإحراج.. ولا سيما وأفراد أسرته يحيطون سريره.. قال متسائلاً:

ـ هل تعلم يا أبا صادق أن فريقك المفضل قد خسر مباراة الأمس.. رغم أنه تفوق على الفريق الخصم لعباً.. وعلى مدى الشوطين.. غير أن الحظ لم يواته!

انتفض أبو صادق كمن لدغته حشرة سامة.. وكاد يقفز من السرير.. وقد بان الغضب على وجهه الشاحب.

ـ تافهون.. لا يعرفون طريقة اللعب الصحيح.. جيلنا الأصيل

هو وحده الذي كان يعرف معنى اللعب الحقيقي.. قبل ثلاثين عاماً.. كنت ألعب في مركز الهجوم ضمن فريقنا الشهير ـ الهلال الذهبي ـ.. لم تكن اللعبة لتختتم مع أي فريق يواجهنا.. إلا وقد سددت الى مرمى الفريق الخصم أكثر من قذيفة تهز الشباك.. بل وتمزقه..! بدا الجميع ذاهلين وهم يحدقون في وجوه بعضهم.. محاولين كبت ضحكات عنيفة تفور داخل صدورهم.. وحين لاحظ أبو صادق صمت الجميع ودهشتهم.. أضاف وبحماسة غريبة بعد أن أزاح ثوبه عن ساق نحيلة وكأنها قصبة متهرئة جوفاء وقال.. وهو يشير بإصبعه النحيلة:

ـ هذه الساق الرهيبة صنعت العجائب في ملاعب الكرة.. ولسنوات طويلة.. وكاد الخصوم أن يكسروها في أكثر من محاولة متعمدة.. حتى فرغ صبر مدربنا فصاح في وجه أحد اللاعبين الخصوم.. والذي تعمد إيذائي لأكثر من محاولة..

ـ كفى لعباً بهذه الخشونة.. سأسحب الفريق من المباراة.. هل تتعمدون كسر هذه الساق الذهبية.. وهي مفخرة فريقنا.. وعنوان انتصاراتنا المتتالية؟!

أطلق أحدهم وبذكاء نكتة سريعة.. بددنا من خلالها ضحكاتنا المخنوقة.. وأخيراً.. غادرنا صديقنا الحبيب ونحن نتمنى له الشفاء السريع والعودة إلى المقهى كالعادة.. بعد دقائق.. كنا نواجه أنسام المساء المنعشة.. وكانت بناية المستشفى بطوابقها العديدة ومئات النوافذ المزروعة على واجهتها.. تبدو كحيوان خرافي.. هائل!

* * *

كذبة كبيرة ومغامرة مدهشة.. بدأ يسجلها محمود في دفتره الصغير. فمن عادته تدوين الأكاذيب الكبيرة.. والنادرة. وعلى شكل رؤوس نقاط.. ليتفرغ لقراءتها واسترجاع تفاصيلها الدقيقة كلما ضاق صدره أو أحسّ بالضجر.. ولا يتوانى عن إضفاء بعض الهوامش على تلك الحكايات والمغامرات الوهمية التي يخوضها أبو صادق بغية إثارة أكبر قدر من الضحك عندما يرويها لأصدقائه في غياب أبي صادق. وهكذا وبعد إحصاء دقيق وجد نفسه وقد جمع أكثر من مائة حكاية ومغامرة! وكان يحسّ بعد انتهائه من رواية مغامرة أو حكاية ما.. بنوع من تأنيب الضمير.. حين يتصور نفسه.. ضئيلاً.. إزاء صديقه القديم.. والذي كان يكنّ له كل.. الحب ولا يكاد يفارق مجلسه ساعة واحدة.. ولكن...

* * *

في احتفال حقيقي بهيج.. استقبلت الجماعة أبا صادق وهو يغادر المستشفى.. حيث انهمرت عليه الهدايا والعواطف النبيلة.. والتي عاشها بصدق وانفعال كبيرين.. ولم ينقطع سيل التمنيات بالشفاء التام لأكثر من أسبوع.. وكانت الزيارات المتواصلة له فرصاً ذهبية لسرد المزيد من البطولات التي تركزت بشكل أساسي حول تفاصيل العملية الجراحية الكبيرة التي أجريت له.. وكان دقيقاً في سرد التفاصيل وكأنما لم يكن مخدّراً خلال العملية.. حتى أن أحد زائريه لم يحتمل ذلك فسأله مستنكراً:

ـ ما هذا يا رجل.. لقد تماديت.. وكأنك تستهين بنا.. كيف رأيت العملية.. وأنت تحت تأثير المخدر.؟!

انتفض أبو صادق.. وهو يأكل السائل بنظراته النارية:

ـ وهل تكذبني. وأنا في هذه السّن المتقدمة.. هه.. ودون أن تحترم هذه الشيبة في الرأس؟

ـ ولكن.. يا..

ـ لا.. لكن ولا هم يحزنون.. هنالك أكثر من شخص كان حاضراً أثناء العملية.. لقد أصررت.. وأقسمت لهم.. بأن يجروا العملية دون مخدر!

ـ و.. أ.. أ.. ولكن..

ـ ولا كلمة.. أرجوك.. يبدو أنك ورغم هذه العلاقة الطويلة بيننا.. لم تفهمني بشكل حقيقي.. أنا أبو صادق.. قاهر الصحراء.. أقوى من الألم!

وجم الجلوس وسرى بينهم هاجس خفي.. حول قدرات الرجل العقلية.. ربما أجهز الخوف من العملية الخطيرة على البقية الباقية من توازنه العقلي.. من يدري.. غير أن صديقه المقرب جداً أبا جاسم روى الكثير عن قلقه واضطرابه قبل العملية بيوم واحد..!

تأمل وجهه في المرآة. ذات العدسة المكبرة.. وراحت أصابعه المعروقة تمر على الأخاديد العميقة التي تركتها السنوات والأيام الصعبة التي عاشها.. بدا نحيلاً جداً.. حيث أجهز المرض اللعين على البقية الباقية من لحم كان يغطي جسده الأسمر الداكن.. فبدا ممصوصاً وبرزت عيناه الجاحظتان وأنفه المنقاري وكأنها بروزات طارئة فوق وجهه الذابل.. زفر من الأعماق وهو يشهد غياب بقايا الشعرات السوداء في رأسه وضياعها وسط بياض بدأ ينصع.. ويلمع.. وأيقن من غياب ذلك الألق السابق المشع من عينيه الواسعتين.. أخذ يخاطب نفسه.. وهو مستلق على ظهره.. والمرآة ما تزال في يده:

ـ هيه.. أيها الزمن القاهر.. يا من تحطم أصلب الرجال.. هكذا صرعتني قبل الأوان.. حتى تحولت الى مجرد قصبة جوفاء.. لقد سحقت حتى عظامي.. غير أنك فشلت في قهر روحي.. أو عنفوان مخيلتي.. فما زلت ذلك الرجل الذي يهابه ويحبه الجميع.. فأنا رجل تحبه المدينة كلها.. لأنه يحبها.. يحب نهرها الدافق وشوارعها وبيوتاتها الرائعة.. أنا كما أنا وسأظل هكذا الى آخر شهقة في صدري المنخور.. صادقاً، صريحاً، جريئاً..

قد أبالغ كثيراً في كلامي.. ولكن الكثير مما أقوله هو الصدق بعينه!. ماذا أفعل هكذا خلقت؟. إنساناً يملك طاقة خيالية كبيرة في تجسيد الأحداث.. ماذا أفعل إذا كان الآخرون يجدون سعادتهم

في الإصغاء إليّ.. لم يجادلني أحد في حكاية من حكاياتي.. أو يضع أحدهم حداً لاندفاعي اللامعقول أحياناً في سرد تلك الحكايات.. لقد ساهم الجميع في تحطيمي ودون قصد في الإساءة إليّ.. بل حباً بي.. هذا الحب الذي دمرني أخيراً.. وشوّه صورتي الاجتماعية.. لقد وقف البعض في وجهي مرة أو مرتين.. ولكن ضعفهم وتخاذلهم أمام غضبتي وحماقتي دفعني أكثر فأكثر للإيغال في تكبير صورتي الحقيقية البسيطة والعادية.. والنقية جداً.. لقد عشت بالأمس فقط أكثر لحظاتي صدقاً حين كذبني صديقي الشجاع.. وأنا أتحدث عن إجراء العملية دون مخدّر.. وقد هالني إصراره على عدم تصديقي.. مما سبّب هزّة في كياني رجّني رجّاً.. وأعاد لي توازني العقلي والروحي الذي فقدتها منذ سنوات طويلة.. فصحوت من غيبوبة طويلة.. كان عليّ أن أحتضنه.. أقبله.. لا أن أثور في وجهه بحمق رحت أخجل منه. كنت لحظتها مرعوباً بعد أن تخيلت للحظات مدمرة بأنني أفقد هيبتي أمام الجميع.. كنت المخطئ والخاسر معاً.. وهكذا صحوت أخيراً.

صمت أبو صادق فجأة حين رأى الوجه الآخر في المرآة يخاطبه قائلاً:

- لا.. لا تتكلم هكذا.. يا رجل.. لا.. لا..

- دعني أعذب نفسي.. دعني أتطهر.. لقد جنيت على أعز الناس إليّ.. لقد جنيت على وحيدي وحبيبي صادق.. الذي يأكله الألم بصمت بعد أن ردّني أعز أصدقائي حين تقدمت طالباً يد ابنته التي يحبها ولدي صادق.. كي يتزوجها وأسعد في أخريات أيامي وأنا أحتضن حفيدي العزيز.. أتدري ماذا قال لي والدها... صديق الثلاثين عاماً.

- «في الحقيقة.. يا صديقي.. لا اعتراض على صادق.. فهو حقاً شاب تتمناه كل فتاة.. ولكن..

- ولكن ماذا.. هه.. تكلم بصراحة.. يا صديقي.. ولكن.. ماذا؟.

- أنت تعرف.. يا عزيزي.. تعليقات الناس.. والتي لا ترحم أحداً.. نحن لا نريد أن.. يتقولوا علينا.. بأننا.. تصاهرنا.. مع.. مع.. كذاب المدينة.. أنا آسف.. يا.. يا..».

ماذا.. كذاب المدينة.. كذاب.. أوه.. لك الحق يا صديقي.. نعم كنت كذاب المدينة حتى يوم أمس.. ولكنني.. صحوت.. نعم صحوت اليوم من وهمي اللعين ذاك.. تصوّر.. إن صديق العمر.. محمود.. الرجل المتزن.. يسجل ودون حياء.. أو ضمير.. حكاياتي المضحكة البريئة.. في دفتر خاص يحمله في جيبه.. ليشهر بي في كل مكان.. ودون أن يلقى مني غير الود والحب.. وطوال ربع قرن من الصداقة!! ما الذي جرى لهذا العالم؟. أبو صادق الطيب البسيط.. يلقّب.. بكذاب المدينة.. هيه.. هيه.. دنيا!!

في حركة غاضبة. عنيفة قذف بالمرآة بعيداً لترتطم بالجدار المقابل.. ولتتحول إلى نثار من زجاج لامع.. كان الوجه الآخر لأبي صادق قد تحطم هو الآخر.. وذاب في فضاء الغرفة الصامتة الموحشة..

أما الوجه الحقيقي له.. فقد كان مليئاً بحزن مدمر ثقيل.. دفن أبو صادق رأسه الأشيب بين ذراعيه النحيلتين.. وكان جسده الهش الصغير يرتعش ارتعاشات متواصلة.. فيخيل لمن يراه.. إنه.. كان يبكي!!

في موسيقى الشعر الحديث

د. محمد صابر عبيد

١ ـ موسيقى الجملة الشعرية

تعدّ الموسيقى واحدة من أخطر مشكلات النص الشعري الحديث، ذلك أن النمط أو الأنماط البنائية الحديثة للقصيدة العربية قد تحققت في ظل النظام «العروضي»، الذي ابتدعه الخليل بن أحمد الفراهيدي. ولو أردنا التحقق من ذلك، فيمكننا ببساطة أن ندرس النصوص الشعرية الحديثة، لنكتشف أن جلّ هذه النصوص، كُتب على البحور الصافية، وأن قسماً آخر منها كتب على البحور ثنائية التفعيلة. وقد استأثر بحر الرجز ـ المتدارك ـ الكامل بمعظم هذه القصائد. فلم يتغيّر شيء إزاء ذلك في النظام التفعيلي الخليلي، غير أن الذي تغيّر هو طريقة التعامل مع البحر الشعري، والإفادة القصوى من زحافاته وعلله، إلى الدرجة التي تختفي فيها أحياناً، أو تخسر التفعيلة التامة. أي أن المحاولات اقتصرت على اكتشاف إمكانات هذه البحور وطاقاتها المخزونة. ولعلّ مصطلح الجملة الشعرية، وهو مصطلح حديث، قد تمخّض عن التجربة التشكيلية الجديدة للنص الحديث. فلم يكن معروفاً في السابق سوى نظام واحد هو البيت الشعري.

إنّ الجملة الشعرية هي بنية موسيقية مستقلة، مكتفية بذاتها، وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية، التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى. لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة، وقد تكون قصيرة، وتخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية، إلى نمطين من البناء الموسيقي، النمط الأوّل هو النمط التدويري، الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة كاملة، لتبدأ بعدها جملة جديدة بتفعيلة جديدة، دون وجود فضلة موسيقية. والنمط الثاني هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة، بفضلة موسيقية، تشكل نصف أو ربع أو أي جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة، لأنها ترتبط شعورياً وفكرياً بالجملة، فلا يحصل عندئذ التدوير. ولكل من النمطين قوانينه النفسية والعاطفية، التي يعتمدها تكوين الشاعر وخصائصه الذاتية.

وتلعب القافية الواحدة دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكّل التقفية نهايات الجمل الشعرية. ويحسن بنا في هذا المقام، أن نطبّق ما ذهبنا إليه على نص شعري حديث، والنص هو أحدث قصيدة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بعنوان «الرجل والظل»، لنرى مدى استجابتها للأفكار المطروحة آنفاً.

النص مكوّن من ثماني جمل شعرية هي على التوالي:

١ ـ يوم تركناه وسافرنا
اشترى في الغسق النازل خبزاً وشموع
ثمّ عاد وحده
يجوس في غرابة البيت

٢ ـ كان العشاء حاضراً
ومقعدان.
وأغان كالعطايا ترتقي حوائط الصمت.

٣ ـ نادى فلم نأت.

٤ ـ وكانت القاهرة الآن طنيناً مضمحلاً.

هذه القلعة كانت دائماً تنهض في شباكه
تشبهه مئذنتاها
وهو يلقي ظلّه في زبد الوقت.
٥ ـ لا بدّ أن نطالع المرأة
أو نصاب بالجنون والمقت.
٦ ـ نادى، فما ردّ له سوى الظلّ الذي خفّ له
معتدل السمتِ.
٧ـ ظلّ رشيق بارع
أجمل من ابن، ومن بنتِ.
٨ ـ نادمه، حتّى انقضى العام
وعدنا نطرق الباب عليه فبكى
واختار أن يبقى مع الموت.

الجمل الثماني في القصيدة انتهت بتفعيلة موحّدة (البيتِ ـ الصمت ـ نأتِ ـ الوقت ـ المقت ـ السمت ـ بنت ـ الموت) تنتهي بالتاء المشبعة بالكسر. وقد اختلفت الجمل الشعرية في طول موجاتها، فمنها ما جاء على أربعة أسطر كالجملة الأولى، وعلى ثلاثة أسطر كالجملة الثانية، وسطرين كالجملة الخامسة، وسطر واحد كالجملة الثالثة.

المناخ الموسيقي العام للقصيدة هو بحر الرجز، بزحافاته المتنوّعة، التي جاءت وفق النظام الحسابي الآتي:

التفعيلة التامة «مستفعلن: - - ᴗ -» عددها «٢٤» تفعيلة، وهو أكبر حجم تفعيلي في القصيدة.

التفعيلة الزاحفة زحاف الطي «مستعلن: - ᴗ ᴗ -»، عددها «٢٠» تفعيلة.

في حين جاءت التفعيلة الزاحفة زحاف الخبن «متفعلن: ᴗ - ᴗ -» بأقل عدد: «١٠» تفعيلات.

أي أن مجموع التفعيلات الزاحفة «٣٠» تفعيلة، يقابلها فقط «٢٤» تفعيلة تامة.

تكمن ـ بطبيعة الحال ـ إمكانات هذا البحر الرئيسة في زحافاته، التي توفّر للقصيدة مرونة إيقاعية مدهشة. غير أن متابعة النمو الإيقاعي للجمل الشعرية، يكشف لنا تحوّل الوزن الشعري من بحر الرجز إلى البحر البسيط، إذ نلاحظ أن الجمل الشعرية الثماني، تنتهي كلّها بتفعيلة واحدة هي «فعلن: - -» المعلولة بالقطع من فاعلن: - ᴗ -»، ليتغير بهذا النظام الموسيقي العام للقصيدة إلى البحر البسيط.

فموسيقى الجملة الشعرية إذن، هي التي تحدّد المناخ الموسيقي العام للقصيدة، ويمكن على هذا الأساس ملاحظة التدوير الحاصل في أسطر الجملة الشعرية الواحدة، وهو ما ندعوه بالتدوير الجزئي، مما يؤكد هذا الاتصال والتدفق المتواصل، في البنية الموسيقية الداخلية للنص الشعري.

٢ ـ القافية بين التشكيل والضرورة

تعّد القافية عنصر حسم رئيس ومهم في موسيقى القصيدة العمودية، ذلك أن نظامها الموسيقي «الخارجي»، يعتمد على القافية، التي تمثل الشكل الأوّل والأهم في هذا النظام. ولا يمكن على الإطلاق التلاعب بنمطية القافية وتقليديتها في هذه القصيدة.

وكان التطور الوحيد الذي حصل، في محاولة كسر هذه النمطية والرتابة الموسيقية، هو ظاهرة تنوّع القوافي، وفق أنظمة ومعايير خاصة. وبتحطيم وحدة البيت العروضي، على أثر الثورة الشعرية مطلع الخمسينيات، افتقدت القصيدة هذا الشرط في بنيتها الموسيقية. وحدث فراغ كبير في نظامها الموسيقي العام، فاعتمد على القافية اعتماداً خاصاً، في محاولة أولى لملء الفراغ الناشىء، من سيطرة العمود الشعري على الذوق والمخيلة العربيين. فكانت القافية بأنماطها المتنوّعة ذات حضور كبير في شعر الروّاد.

غير أنه بتطور التجربة، واكتشاف إمكانات البحور الشعرية، وزيادة الوعي الموسيقي، الذي أدّى إلى اكتشاف الإيقاع والموسيقى الداخلية، قلّ حضور القافية، وانتهت سيطرتها المؤقتة على النظام الموسيقى للقصيدة الحديثة إلى الدرجة التي انعدمت فيها تماماً في بعض القصائد، بعد أن أصبح الذوق العام للمتلقي أكثر ذكاءً ووعياً وجرأة في تحطيم حالة الاستسلام للنغم التقليدي، المعتمد على الغناء والتطريب. إذ تطورت استجابته ونما ذوقه، باتجاه محاولة اكتشاف منابع الإيقاع في القصيدة، بالقدر الذي يخدم فكرتها، ويقدّم موضوعها بأساليب أكثر تطوراً وعمقاً ورؤية.

إلّا أن القافية في القصيدة الحديثة لم تنعدم، ولن تنعدم تماماً، لما توفره احياناً من أجواء إيقاعية خاصة، لا يمكن الاستغناء عنها. لكنّ شرط القافية المعاصر، هو توازنها التام مع الفكر. بمعنى أن على الشاعر أن لا يتكىء على القافية في سبيل الفكرة، ولا أن يفعل العكس، إنما يجب أن يقدم لنا وعيه، من خلال مستوى متقدم من نضج المخيّلة بجانبيها التخيّلي والدلالي، محققاً في ذلك موازنة من نوع ما بين القوافي وإيقاع الافكار في النص، عبر الأنماط المتعددة المتاحة للقوافي، وبما تحمله من مخزون إيقاعي، يتكثف في ما يسمّى بالنقد القديم «حرف الروي»، وهو الحرف الأخير من القافية، بسكونه، أو بحركته المشبعة بالكسر أو الضم أو الفتح، مع الأخذ بنظر الإعتبار مقياس الوحدة الزمنية للقافية من حيث الطول والقصر.

إنّ القافية بنمطها الداخلي تستخدم على أساس قانون الجمل الشعرية، فتمثل وحدة موسيقية كاملة، بوصف النص الشعري الحديث مكوناً من عدد من الجمل الشعرية، تختلف في طولها وقصرها، حسب طبيعة الموقف النفسي والفكري والعاطفي داخل النص. وغالباً ما تسجل القافية توقيعاً تنهي به الجملة الشعرية،

وقد تتنّوع القوافي حسب نظام متعـاقب أو متسلسل أو متنـاوب، أو قد تعتمد القصيدة أحياناً وحدة التفعيلة.

ويجب أن تقوم مخيلة الشاعر بتحديد نمط القافية، وفق خصوصية القصيدة وطبيعة ثرائها الفكـري والموضـوعي والعاطفي بـدون ذلك تسقط القافية، ومن بعـدها القصيـدة، في شرك التقليد والمحـاكاة، الذي ينأى بالفن الشعري عن خصوصياته وطبيعته الفنيـة والفكريـة والتعبيرية، ويخرج به من كونه عملاً عقلياً ـ فنياً ـ عاطفيـاً، إلى نمط تعبيري صرف. لذلك فإنّ عملية إحداث مواءمة وموازنة تـامّة بـين إفـرازات الموسيقى الـداخلية وإيقـاعاتهـا وبين القـافية، أمـر تتـولاّه المخيّلة أولاً، لأنّ فضـاءها ـ بـطبيعة الحـال ـ يسمـح بـإعـداد هـذه الموازنة وطرحها قيـد التنفيذ والإنجـاز. ليس هذا فحسب، بـل إن القافية يجب أن تكـون وسيلة من وسـائـل تحديث اللغـة ومعرفتهـا، ومتى ما افتقدت هذا الشرط فانها تصبح قافية مجرّدة، لا تختلف عن استخـداماتهـا القديمـة في شعرنـا القـديم. ومن هنـا تتـأتى خـطورة وصعـوبة استخـدامها بشكـل حديث، يتنـاسب مع حـداثـة النص الشعري الجديد، وبهذا يمكن القول بأن الاستغراق في استخدامها، يؤدي إلى فصل إجباري في القصيدة، بين مستـوى الموسيقى، وبـين مستوياتها الأخرى، فينعدم شرطها الإبداعي. على هـذا الأساس لا تصبح قضية القافية، ضرورة ابداعية موسيقية في كـل قصيدة، إنّما يخضـع ذلـك لـطبيعـة التجـربـة، وتـدخـل المخيلّة في فـرض نمط مـوسيقي، يتوافق مـع خصوصيـات التجربـة، فقد تحتـاج القـافيـة بشكل معين وقد لا تحتاجها.

ولم تعد القافيـة عنصر حسم رئيس في موسيقى القصيـدة، فقد لا ينجح نمط معين من القصائد إلّا بـاستخدام القـافية، وقـد لا ينجح نمط آخر إلّا بعدم استخدامها.

النزعة التقدمية
في القصة العراقية الخمسينية
مختارات

علي عبد الحسين مخيف



تقديم

تستند هذه الدراسة إلى خمس مجموعات قصصية صدرت ببغداد في فترة محصورة بين عام ١٩٥٤ و١٩٦٩، وتضمنت قصصاً قصيرة ألفت في الخمسينات، ونشر أكثرها في الدوريات العربية والقليل منها في الدوريات العراقية قبل وبعد ثورة تموز ١٩٥٨[(١)].

وقد توفرت هذه القصص على معالم نزعة ثورية تجلت في تبني قضايا الفقراء، والمسحوقين اجتماعياً، والسعي لبلورة إيديولوجيتهم في العالم في إطار المذهب الواقعي المهيمن بقوة على أجواء القصة العراقية في الخمسينات، وعلى أجواء هذه القصص وتعنى هذه الدراسة بالكشف عن معالم هذه النزعة الثورية في هذه القصص، إيجابياتها، وسلبياتها، ومكوناتها، ووعي القصاصين بها، والمؤثرات فيهم، واحتمالات تخلفهم على ضوء الأهداف والمنجزات الموضوعية.

يتضمن المذهب الواقعي في الأدب نقد التقاليد، ومعارضتها والتحرر المسبق من الثوابت الموروثة، والإيمان بقدرة الفرد على اكتشاف الحقائق الواقعية بحواسه[(٢)]. وتتطلب الواقعية* شرط الموقف المضاد للقيم البورجوازية القائمة على أساس استلاب الإنسان في نظامها الإنتاجي الاستغلالي، وهي تظهر في أدب كتاب يحتجون، ويتمردون، كبار ومؤثرين في عصرهم[(٣)]. وهذه الخصائص الثورية تنطبق على الطبيعة الثورية لقصص عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر، وغانم الدباغ، وغائب طعمة فرمان المختارة من قبلنا في إطار المجاميع القصصية الخمسة بما يضمن تحقيق أهداف هذه الدراسة.

تستند الدراسة على نماذج مختارة من كل قاص تتحقق فيها معالم النزعة الثورية كما نرى. ومبدأ الاختيار هذا موقف نقدي مقصود لذاته نجده في الجانب الآخر يتجلى بأشكال عديدة محسوسة.

عبد الملك نوري مثلاً في مجموعته القصصية **نشيد الارض** اختار، واستثنى، وأضاف، وقدم، وأخر في ترتيب قصصها، فقصة «نشيد الأرض» التي لم ينشرها قبل صدور مجموعته هذه وضعها في الصدارة منها، وهذا فعل معبر عن موقف فكري، وأدبي، ونقدي. ويجدر أن أذكر القراء بدراستي لأسرار هذا الاختيار الشكلي عندما كتبت عن مجموعة فؤاد التكرلي **الوجه الآخر** بطبيعتها الأولى، والثانية[(٤)]. .

ولاعتبارات سياسية تتعلق بضرورة إرضاء القوى الثورية أو المشاركة الوجدانية في حملاتها بعد ١٤ تموز ١٩٥٨، وجدنا مهدي عيسى الصقر عند إصداره مجموعته **غضب المدينة** عام ١٩٦٠ يقدم قصتيه «غضب المدينة» و«النفق الطويل» ١٩٥٩ على قصص أخرى

---

(١) المجموعات القصصية هي:
١ ـ **نشيد الأرض** ـ ١٩٥٤، لعبد الملك نوري.
٢ ـ **الوجه الآخر** ـ ١٩٦٠، لفؤاد التكرلي.
٣ ـ **غضب المدينة** ـ ١٩٦٠، لمهدي عيسى الصقر.
٤ ـ **الماء العذب** ـ ١٩٦٩، لغانم الدباغ.
٥ ـ **مولود آخر** ـ ١٩٥٩، لغائب طعمة فرمان.

(٢) د. عبد المحسن بدر ـ **تطور الرواية العربية الحديثة** دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٣، ص ١٨٩.

(*) الواقعية الحديثة، أو النقدية، أو الانتقادية مصطلحات أدبية متماثلة دلالياً.

(٣) إرنست فيشر ـ **ضرورة الفن** ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة ـ بيروت، ص ١٢٦ و١٢٤.

(٤) علي عبد الحسين مخيف ـ **الوجه الآخر، دراسة نقدية**، الموسوعة الصغيرة ٢٥٦، بغداد ١٩٨٦، ص ٦.

نشرها عامي ١٩٥٣ و١٩٥٥[٥]. وهذه كانت خطة غانم الدباغ في مجموعته **الماء العذب** ١٩٦٩ إذ قدم قصته «عمل في المدينة» ١٩٥٩ على قصصه الموضوعة قبل ثورة تموز ١٩٥٨، للأسباب السياسية ذاتها المذكورة أعلاه.

والحقيقة هذه أدلة على كيفيات تأثر الشكل القصصي بنزعة الأديب السياسية، أي بمضامينه السياسية، وسنتابع هذه القضية لاحقاً.

أولاً: التزامن والمعارضة الثورية

لم يكن الإنجاز الفني في القصة العراقية الخمسينية منفصلاً في دوافعه، وآماله عن أهداف الثوريين العراقيين، وقد استقبل في صفوف المعارضة بحفاوة لهذا السبب، وباعتباره إنتصاراً متميزاً في الثقافة ضد النظام الرجعي.

بشر هذا الإنجاز الفني بإمكانات مستقبلية أعظم للثورة في الأدب، والفكر والسياسة على النحو الذي أجبر القوى الرجعية على الإقرار المضمر، أو المعلن بأشكال مختلفة بمشروعية النضال من أجل إحداث تغيير تقدمي في المجتمع العراقي لمصلحة قوى الثورة الاجتماعية. ورحبت المعارضة العراقية بالنزعة الثورية في القصة الخمسينية لأنها بلورت كثيراً من توجهاتها الفكرية في التقدم الاجتماعي.

وكان «تزامن» النشر المعارض للقمع، والاستلاب يفرز قيمة مؤثرة أخرى يصعب تجاهلها، وهي سبب اشتهار بعض القصاصين الخمسينيين. ومعلوم أن الكتابة والنشر متلازمان جدلياً، إذا لا قيمة لكتابة غير منشورة، وتقل قيمة أي كتابة منشورة كثيراً إذا لم تتزامن نشراً مع وجود وتحكم نظام قائم يقمع، ويعرقل نمو قوى الإنتاج الجديدة التي تبشر الكتابة المعنية بإمكاناتها. ويؤدي فهمنا لـ «التزامن» على هذا النحو إلى الإقرار بحقيقة كونه فيصلاً أدى دوره في فرز قيمة نوعين في قصص الخمسينيين:

الأول والأهم، والأكثر اشتهاراً في صفوف المعارضة، خاص بالقصص التي تزامن نشرها مع زمن تحكم سلطة القمع قبل ثورة تموز ١٩٥٨.

والثاني الأقل أهمية، خاص بالقصص التي تخلف نشرها ما بعد الثورة، أي إلى ما بعد انهيار القمع. ويلحق بهذا النوع الثاني كل قصة كتبت فعلاً بعد ثورة تموز بروحية مقاومة القمع. كان أكثر قصص هذا النوع يقوم على هجائيات لنظام بائد، لذا بدا مجرد لجاجة فارغة.

ثانياً: نزعة الكتابة عن الفقراء نزعة ثورية

استند النظام السياسي في العراق قبل ١٤ تموز ١٩٥٨، إلى حلف الإقطاع الزراعي، والرأسمال الصناعي، والتجاري، وجمهرة من المعممين، وفئات من الطبقة المتوسطة النامية، والمتطلعة للكسب في ظل علاقات الإنتاج الرجعية السائدة بقوة القمع للمعارضة الضامة قوى الإنتاج الجديدة الناهضة، الفلاحين، والعمال، والطلاب فئة متنورة، وجماهير الطبقة المتوسطة الناشئة في المدن، والمثقفين. وكانت هذه المعارضة تناضل بضراوة من أجل إحداث تغييرات تقدمية لمصلحتها بأشكال كثيرة منها الأدب.

كان معظم الأدباء العراقيين قد انحدروا من فئات المعارضة، وانحازوا لتطلعاتها في التقدم، وبلوروا موقفاً مضاداً للقمع، والجوع، وكل قيم النظم الرجعية، فظهرت قصص تنتقد تخلف الواقع الإنساني المستلب خارج هيكل النظام، وأولي الفقراء اهتماماً كبيراً في القصة الخمسينية، وكان أكثر الفقراء من الطبقة المتوسطة، موظفين، أو معلمين، وعمالاً من أصل فلاحي، وفي النادر جداً عمالاً حقيقيين في مصانع الرأسمالية العراقية.

خصّ عبد الملك نوري الطبقة الوسطى، وفئات فقيرة أدنى معيشياً بعنايته، وغيب العمال، ولم تبد نزعته الفكرية باتجاه الماركسية فعالة في هذه الاختيارات التي غلبت عليها خصائص بورجوازية في الرؤية، والخطة، والهدف، واقعية نقدية تغذيها مخيلة حالمة.

هذه الحال ظهرت في قصص مهدي عيسى الصقر، وفؤاد التكرلي اللذين توسعا عرقياً من جهة أخرى عندما اختارا شخصياتها من فقراء إيران، أو شملا المكان الإيراني بالتوظيف مؤثراً في مصائر الأبطال القصصيين. وأدى هذا التوسع العرقي إلى تهويل الفقر، وخطره على المصائر في أطار الغربة عاملاً فعالاً، وخطط له أيضاً أن يمس بجرأة ووعي علاقة الفقر بالدين، وبالمحرمات الاجتماعية.

وقد اختار غانم الدباغ فقراءه من الريف زاجاً إياهم في المدن بحثاً عن العمل، وجعل أبطاله الآخرين من الطبقة المتوسطة يعانون من حمأة الجنس في إطار فقر عام يرزحون تحت وطأته في الريف، والمدينة.

ويلفت فقراء غائب طعمة فرمان النظر، كونهم بالمقايسة مع كل أبطال القصاصين الآخرين، أكثر بؤساً، ومن الواضح أن إيمانه بالماركسية مذهباً فكرياً، والواقعية الاشتراكية مذهباً أدبياً جعله ينصرف إلى المدينة فقط يبحث فيها عن فقرائه في أحيائها المحطمة، وفي مصانعها، وبذلك تميز بنجاحه النسبي في بلورة رؤية طبقية حادة، وواضحة المعالم الواقعية الاشتراكية.

إذن، الاهتمام الأساسي وجه إلى فقراء الفلاحين، والطبقة المتوسطة الناشئة في المدن. وهذا هو سبب إنكفاء أكثر الجدل القصصي على التوجهات الواقعية النقوية من رفض، وشكوى، وحلم، وتخيل إمكانيات الخلاص من طوق الاستلاب الطبقي. ويلاحظ أيضاً ثمة انكفاء على أماكن محددة المساحة واعتماد حاسة

(٥) أدانت القصتان، النظامين الرجعيين في العراق وإيران، وكان هذا كافياً عام ١٩٦٠ لكسب القوى الثورية في الأدب دعائياً.

العين، والاقتصار على معاناة الذات بتغييب متواصل للمضطهدين الطبقيين.

ثالثاً: القصاصون الخمسة والتزامن

أ ـ **عبد الملك نوري**: أصدر القاص عبد الملك نوري مجموعته القصصية **نشيد الأرض** المعارضة بجملتها للقمع، عام ١٩٥٤، في ظل تحكم النظام الرجعي، وبذلك يكون هذا القاص قد مارس التزاماً أدبياً أصيلاً بتطلعات المعارضة الناهضة. وعلى رغم المثبطات العديدة الحادة من ثورية قصته «نشيد الأرض» كمثبط الحلم، وتخيل الجنون، فقد بدت هذه القصة بسبب انطوائها على مؤثرات واقعية اشتراكية، أكثر طليعية في معارضتها القمع السياسي بحيث تعمد عبد الملك نوري أن يضعها صدراً لمجموعته.

كان عبد الملك نوري قد نشر أكثر قصصه خارج العراق في الدوريات العربية منذ عام ١٩٥١ بداية أجهزة القمع، ولكنه تقدم بجرأة، ونشرها أشبه ببيان سياسي داخل العراق في مجموعة عام ١٩٥٤، والقمع قائم مهيمن وقاس، ولهذا قلنا إن عبد الملك برهن على هذا النحو على طليعيته في التزامه الجريء بتطلعات المعارضة الناهضة باعتباره واحداً من أبنائها المثقفين، واجبه أن يلتزم بتطلعاتها إذا كان صادقاً في الأدب. إن «التزامن» يبلور إشكالات جادة مع بقية القصاصين في دراستنا هذه، فؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر وغانم الدباغ، وغائب طعمة فرمان.

ب ـ **فؤاد التكرلي**: صدرت مجموعته **الوجه الآخر** عام ١٩٦٠، بعد سقوط النظام الرجعي، واحتوت على سبع قصص نشر قسماً منها في الدوريات العربية خصوصاً، قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، وواحدة بعدها («موعد النار») ثم أضاف فؤاد قصته الطويلة «الوجه الآخر» (لم تنشر قبل ذلك)، إلا أنه أرخ هاتين القصتين بعامي ١٩٥٥، و١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ وهذا يعني أن كل قصص المجموعة كتبت قبل ثورة تموز ١٩٥٨. والسؤال: لماذا لم يصدر فؤاد التكرلي مجموعته القصصية منذ عام ١٩٥٥، أو ١٩٥٧ طالما جهزت بحسب تواريخ كتابتها أعلاه، وذلك لكي يحقق «التزامن» الضروري بين معارضته السياسية في قصصه، وبين سلطة القمع إسوة بزميله الحميم الذي بادر إلى هذا الفعل عبد الملك نوري؟

الواقع، أن فؤاداً لم يمارس هذه المسؤولية الأدبية لكي تضمن له مكانة متقدمة في نضال المعارضة الثورية ضد النظام الرجعي. لذلك، فإن طاقة «التزامن» تتوهج مع عبد الملك نوري، وتتضاءل طاقتها مع فؤاد التكرلي الذي شغل أدبه من جهة أخرى باستفزاز الأخلاقيات الاجتماعية (الإباحية خصوصاً) ليضمن ضمناً لهذا السبب بعض الحصانة في مواجهة القمع الرجعي الذي طارد بقوة أدب المعارضة الصريحة لقمع النظام.

ج ـ **مهدي عيسى الصقر**: صدرت مجموعته القصصية **غضب المدينة** عام ١٩٥٩، وتعمّد مهدي إخراجها مصدّرة بقصتين ثوريتين هما «غضب المدينة» و«النفق الطويل» مكتوبتين عام ١٩٥٩ بسرعة خاصة الأولى، وأضاف للمجموعة قصتين أخريين مماثلتين لهما (المضخة، والشرطي السري حسن) ثم أضاف قصتين منشورتين له عامي ١٩٥٣، ١٩٥٥ (دماء جديدة، والغل) تبدوان حياديتين، على رغم مضمونهما السياسي الثوري.

وهكذا أمكن التوصل إلى أن مهدي هو الآخر افتقد أكثر طاقة «التزامن» في جهده القصصي الثوري المعارض للقمع، إلا أن مهدي كان تزامنياً في مجموعته السابقة الثورية **مجرمون طيبون** الصادرة في ظل سلطة القمع عام ١٩٥٤، ولكن هذه الدراسة لا تشملها في خطة البحث ولا تبني عليها. فوجيء مهدي بثورة تموز ١٩٥٨، وبما سببته من حاجة ماسة لحضور الأدباء الثوريين في الساحة، فدبر مجموعته **غضب المدينة** على نحو من استجابة سريعة.

د ـ **غانم الدباغ**: صدرت مجموعته **الماء العذب** عام ١٩٦٩ متأخرة كثيراً عن مواعيد صدور مجموعات زملائه الأربعة، واحتوت على عشر قصص، تسع منها مؤرخة قبل ثورة تموز ١٩٥٨، وواحدة فقط مؤرخة بـ ١٩٥٩، ولكنه لم ينشر من هذه العشر غير قصتين فقط قبل الثورة هما «الظلام المخمور» (١٩٥٤)، و«الماء العذب» (١٩٥٧) في مجلة **الآداب** اللبنانية.

وعليه، تنطبق على مجموعة غانم الدباغ أحكام «التزامن» نظراً لتخلفها الواضح في مقاومة القمع اتفاقاً مع توجهه الثوري المعارض.

هـ ـ **غائب طعمة فرمان**: خلافاً لكل زملائه الأربعة، فإن غائب طعمة فرمان لم ينشر أياً من قصصه في مجموعته **مولود آخر** (١٩٥٩) قبل ثورة تموز ١٩٥٨، أي عندما كان القمع مهيمناً في العراق. وغائب يذكر أنه كتبها [ولم ينشرها] اعوام ١٩٥٥، ١٩٥٦، ١٩٥٧ خارج العراق بعيداً عن قمع أجهزة الأمن الرجعية (مقدمة مجموعته). وهذا يجعلنا نرى أن طاقة «التزامن» تخبو بشدة في قصصه، إذ تبدو مضامينها السياسية المعارضة للقمع مجرد هجاء ميت. ولعل هذا الإشكال سبب انفعال غائب في مقدمته عندما تساءل عن سبب نشره قصصاً كئيبة بعد الثورة، ورأى أن مهمة الكتابة بعد سقوط نظام القمع الرجعي، وقيام النظام الجمهوري، الحث، والدفع، والتعجيل لعملية التطور، وإذكاء لهب الحماس لجعل الحياة أكثر جمالاً، وأحفل بالكرامة، وأهلاً لأن تعاش.

ولم يفكر غائب على نحو من أن الكآبة مضادة لكل هذه القيم الإيجابية التي استعرضها، لأنها تكرس ذكرى القمع فحسب، إلا إذا بنيت في إطار تقدمي على نحو ما توفره الكتابة الواقعية الاشتراكية الأمر الذي ينطبق على قصتين إثنتين فقط في مجموعته، هما: «مولود آخر»، و«عمي عبرني».

يقودنا هذا الجرد التزامني لنشر هذه القصص، ودلالاته السياسية إلى تصنيف أصحابها القصاصين بحسب أهمية دورهم الأدبي في

نضال المعارضة ضد النظام الرجعي القمعي على النحو التالي:

عبد الملك نوري

فؤاد التكرلي

مهدي عيسى الصقر

- غانم الدباغ

- غائب طعمة فرمان

رابعاً: القمع وتكيفات الشكل الأدبي

كان معظم الأدباء العراقيين قد انحدروا من فئات اجتماعية معارضة للنظام الرجعي، فبلوروا وجهات نظر هذه الفئات في الأدب نصوصاً قصصية. ولكن القمع السياسي الفعال أجبر القصاصين على التخفي وراء أبنية رمزية تحتاج إلى إعمال فكر لكي تكشف عن دلالاتها، وعموماً اعتمدت المعارضة إضمار نواياها، وأهدافها خوفاً من خطر قمع النظام.

لقد أضمر عبد الملك نوري رؤية سياسية معارضة للنظام الرجعي القائم في قصته «نشيد الأرض» خلف معارضة معلنة لبناء اجتماعي متداع يرمز لنظام سياسي مرفوض، وأضمر إيمانه بالمقولات الاشتراكية الممنوعة خلف عبارات رمزية بديلة مفهومة، والقمع السياسي أجبره على اللجوء الأدبي للحلم، وللتظاهر بالجنون من قبل بطله في هذه القصة. وقد أحدث هذا الشكل للحدث، والذي اضطر لبنائه عبد الملك نوري خوفاً من القمع، ميوعة في المواجهة الطبقية بين بطل قصة «النشيد» المستلب، وبين مضطهديه، فلم تزد هذه المواجهة عن الشتم للقمع، وضحاياه.

خصائص رؤية عبد الملك نوري هذه في «النشيد» لم تختلف عنها في قصته الأخرى «غثيان» إلا في استبدال شكلي بسيط، حيث حلت التذكرات الماضية محل التخيل الجنوني وحلم الجنة. وفيها تكرر إضماره لمعارضة سياسية شكلت على نحو من التبرم الشديد من صروف زمن قاس رامز لنظام القمع. وانطوت كل قصصه الواقعية النقدية الأخرى على معارضة مضمرة لكل ألوان استلاب الإنسان، كالجوع، والمرض، واستغلال الطفولة، والاغتيال، وتخلف العمارة، ونقد الأغنياء. لم يقلد عبد الملك نوري غيره، وبدت تجربته لهذا السبب أصيلة.

وتبدو المعارضة المضمرة في الجزء الأكبر من نشاط فؤاد التكرلي القصصي، وهو يركز نقده الواقعي لعلاقات إنتاج اجتماعية متخلفة في أكثر قصص هذا الجزء، لكنه في قصة «الوجه الآخر» الطويلة يقدم النموذج المتكامل لشخصية عراقية «تعارض بقوة كل القيود المكبلة للمسحوقين، والتي نجد آثارها في مؤسسات النظام، وفي ردود أفعال الناس.

ولكن فؤاداً أضمر كل معارضة قصصية للنظام الراعي لعلاقات استلاب الإنسان وراء تمسك معلن بمحصلات الفلسفة الوجودية كما فهمها هو بتقديمه شخصية لا مسؤولة أمام الآخرين سواء كانوا أفراداً، أو جماعات[٦].

وقد اعتمد فؤاد التكرلي الرموز الفردية، أو الجماعية لبناء رؤيته السياسية المعارضة المضمرة، النوع الأول نجده في قصته «العيون الخضر» والنوع الثاني نجده في عدة قصص له حيث اللهجة العامية العراقية رمز جماعي في الحوار للمعارضة الشعبية المضمرة في قوتها التعبيرية في زمكان معين[٧].

وتعتبر مشاهد التخلف الاجتماعي حيث وجدت في أكثر قصص فؤاد التكرلي نماذج لإضمار المعارضة السياسية ضد النظام القمعي في العراق.

في مجموعته **غضب المدينة** ولأن مهدي عيسى الصقر بنى قصته «النفق الطويل» استناداً لمشاهدات حية لتفاصيل ثورة مضادة لحكومة مصدق الإيرانية، يقصها سائح عراقي غبَّ مغادرته طهران بالقطار إلى ساعة وصوله خرمشهر، فقد اضطر بسبب هذه الحركة المتواترة إلى سرد متدفق لتفاصيل متماثلة، استطالة مملة جرد فيها مهدي كل ما شاهده، أو تذكره بطله عبر هذه المسافة الطويلة.

والملاحظ في بعض قصص مهدي عيسى الصقر ميله إلى إعلان معارضته السياسية بصراحة، وكان هذا قد قاده إلى واقعية نقدية حرفية، بينما نجده في قصص أخرى، وعموماً في كل قصصه قد بلور بنيات قصصية تنطوي على رؤى معارضة مضمرة في السياسة، والدين، والاجتماع، والأخلاق. فقصته «دماء جديدة» تندد، وتشكك بموضوعية التراث الديني في أنواع البدع الشعبية. وقصتا «النفق الطويل» و«الغل» انطوتا على معارضة سياسية مضمرة وراء رفض المرأة، أو الماخور رمزين لنظام سياسي مرفوض.

وفي قصته «الماء العذب» أخذ غانم الدباغ بتقنية رمزية بديلة، فأضمر فيها معارضته السياسية لنظام قائم على القمع وراء معارضة معلنة لسلطة القمع البديلة في الريف، الإقطاع، وأتباعه. وضمن قصته «عمل في المدينة» نقداً واقعياً ينطوي على إضمار معارضة قوية للبدع الشعبية في التراث الديني.

ولا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء القصاصين لم يوفقوا دائماً في ابتداع أبنية رمزية فعالة، إذ إن الضعف مثلاً واضح في نظام الرمز في قصة «الغل» لمهدي عيسى الصقر، لأن المرأة لا تعادل القمع، وسيعد بناؤه لها رمزاً في هذا المجال مجرد ترسب نفسي كبتي ضدها في ذات الرجل بسبب العزلة الاجتماعية. ويكشف الخلط بين واقع القمع السياسي لنظام متغير، وواقع الأرض الثابتة وطناً لبطل «الغل» عن ضعف الوعي القصصي الذي لا يميز بين الثابت والمتغير.

ويضعف في «الماء العذب» لغانم الدباغ كل بنائه الرمزي تقريباً،

---

(٦) سارتر يفترض ضرورة ضرورة مسؤولية الإنسان الوجودي أدبياً.

(٧) دراستنا **الوجه الآخر**، المذكورة سابقاً، ص ٣٩، هامش ٢٥.

فالمراد من الماء رمزاً يتخلخل بفعل تساؤل الريفيين عن المانع لشرب المعلم مثلهم ماء البئر، حيث تصبح إرادة المعلم للماء الحلو مقصودة حرفياً، وينهار الرمز.

وهيمنت المعارضة المضمرة على رؤية غائب طعمة فرمان المناهضة للبدع التراثية الدينية التي يبتدعها الناس في مجرى حياتهم الحائرة بين واقع غير مطواع، وقوة الله، وذلك في قصصه «مولود آخر» و«عمي عبرني» و«دجاجة وآدميون اربعة» بينما أفرد معارضة سياسية صريحة للنظام القائم في قصته «فرج» المشخصة لوجود أجنبي إنكليزي في العراق.

من الصعب تقعيد جنس الصوت السردي، وينبغي في هذه الحال العودة إلى طبيعة المضمون القصصي، فبطل عبد الملك نوري مثلاً في «نشيد الأرض» أو «غثيان» يحاول أن يوصل معاناته الشديدة بصوت مباشر (الأنا).

وهذه هي حال بطل مهدي عيسى الصقر في «النفق الطويل» حيث تلبي الأنا متطلبات المشاهدة العيانية لتفاصيل الثورة المضادة.

ومن المرجح أن مهدي قد عاش تجربة «النفق» شخصياً، إذ يؤيد هذا الاحتمال تجانس المعلومات الواردة في القصة. ولكن مهدي في قصته ـ «دماء جديدة» التي يسند الدور الرئيس فيها إلى شخصية إيرانية لا لغة توصله بها، يضطر إلى صوت الغائب (هو)، فعدم وجود لغة مشتركة بينه وبينها أعجزه عن أن يتقمص صوت الأنا الايرانية، فأسقط عليها صوت الـ «هو» الذي توجد كثير من الأدلة في القصة على أنه «أنا» عراقية. وهذا يعني ضعف تجربة مهدي في «دماء جديدة»... ونميل إلى أن مهدي في قصته «الغل» استعمل ضمير الغائب بسبب المضمون الأخلاقي، أي لأنه لم يرد التواطؤ الأخلاقي، أي «أنا» الخيانة الزوجية.

وقد وضع غانم الدباغ، وغائب طعمة فرمان كل قصصهما بضمير الغائب، ولا تفسير لهذا الاصرار على هذا الشكل السردي إلا في أنهما لم يعيشا بالفعل التجارب القصصية هذه، من دون أن يعني هذا عدم صدقهما، إذ من المحتمل أن تكون هذه القصص نتاج تعاطف مثقفين مع فقراء بائسين.

ويلاحظ خصوصاً أن محاولات غائب طعمة فرمان في الاستفادة من مذهب الواقعية الاشتراكية في الأدب هي التي بلورت في قصصه أشكالاً جديدة في القصة الواقعية العراقية.

خامساً: مقتربات الأصالة

أ ـ الرؤية الأخلاقية:

لا تمكن مناقشة رؤية هؤلاء القصاصين إلى المرأة رمزاً، أو كائناً إنسانياً بمعزل عن رؤيتهم الأخلاقية ضمن المجتمع، والتي ينبغي النظر إليها باعتبارها جزءاً من إيديولوجية فئات اجتماعية تسعى لممارسة دور سياسي لها في مجتمع يتطور باتجاه مضاد لمصالح الطبقات الرجعية المتسلطة.

إن العزلة الاجتماعية المحكمة في العراق راكمت كبتاً اجتماعياً هائلاً في ذوات البشر، والقصاصين منهم، ظهر في قصصهم بأشكال مختلفة، أهمها شكل التذكر لامرأة مفقودة مع مشاعر طاغية بالحرمان الجنسي المصرف بتخيلات واسعة للخلاعة الصريحة، أو المضمرة كما نجد هذا في «غثيان» و«نشيد الأرض» (تذكر وخلاعة) لعبد الملك نوري، أو في «أمسية خريف» لفؤاد التكرلي، أو للتكرلي أيضاً بإضمار الخلاعة فقط في «غرباء».

وقد رفض كل هؤلاء القصاصين، الماخور مكاناً دونياً باستثناء غائب طعمة فرمان الواقعي الاشتراكي مع أبطاله المشغولين بالكدح خلافاً لوضع البورجوازيين الصغار من أبطال فؤاد التكرلي، كما هي حال بطله في قصة «العيون الخضر» الذي راح يسدي وعظه، ووعوده بالتعاطف، والمساعدة للبغي سليمة، أو كما هي حال بطل مهدي عيسى الصقر، وغانم الدباغ في قصصهما «النفق الطويل» و«الغل» و«بعد الخطيئة» أو عبد الملك نوري في قصتيه «نشيد الأرض» و«غثيان».

وكل هؤلاء الأبطال القصصيين يقرفون لمجرد ذكر الماخور، والبغاء، ويؤكدون عفتهم، فالدباغ مثلاً في قصته ـ تلك الليلة ـ يبهرنا ببناء صورة قاسية لانحطاط شابة تفسد شاباً بريئاً.

وإذا ما تجاوزنا ذلك السعي غير المبرمج بقوة لأقامة الماخور رمزاً لنظام سياسي مرفوض، فأننا مضطرون لمواجهة حقيقة هذه الرؤية الأخلاقية، درجة أصالتها، مبرراتها، إيمان القصاصين بها... فماذا نجد؟ هم يرفضون الانحطاط الأخلاقي ممثلاً بالماخور، وغيره، ولكن ماذا يقدمون؟ لا شيء.. هذا ما تكشف عنه نصوص القصص.. الرفض فقط... وعليه لا مناص من أن نحكم على هذه الرؤية الأخلاقية بكونها تظاهرة دعائية أضعفت القصص فنياً.

وتطبيقاً لهذا التوصل النقدي يمكن أن نرى، أن قصة «تلك الليلة» لغانم الدباغ لا تفتقد البدائل الممكنة لرؤية أخلاقية رافضة للانحطاط فحسب، بل تفتقد انضباط القاص وبطله في السرد القصصي الكاشف عن تدفق شعوري مخالف تماماً للخطة الأخلاقية المتسامية.

وكما قلنا، فإن هذا الإشكال الفني يغيب في قصص غائب طعمة فرمان الذي ينشغل أصلاً بصياغات مثل هذه الرؤية الأخلاقية، وأبطاله يقيمون علاقات متكافئة مع المرأة بدون إحباطات جنسية واقعاً، وخيالاً («مولود آخر»، المرأة مصدر الولادة الجديدة في الواقع والسياسة ـ ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨) هذا مثال واحد.

لم تتمخض النزعة الثورية لدى هؤلاء القصاصين عن رؤية أخلاقية ممكنة يؤمنون بها بديلاً لأنظمة الأخلاق الرجعية في المجتمع الذي ناصبوا في بنيته سلطة النظام السياسي العداء والمعارضة الأدبية. لم يقدموا رؤية أخلاقية ثورية الطابع باستثناء غائب طعمة فرمان الذي تمخضت خططه الأخلاقية النصية عن غياب التمزق والعزلة الاجتماعية (في «عمي عبرني» المرأة تبادر الرجل) مثال آخر.

فؤاد التكرلي فقط في بعض قصصه الشهيرة كاد يبلور رؤية أخلاقية ثورية، لولا انكفاؤه المتطرف في مهاوي التحرر الإباحي الذي سهل للرجعيين مهمة الطعن بمضامين القصاصين الثوريين بوصفها نزعات غير مقرّة حتى في صفوف جماهيرهم المعارضة. لقد أثارت نظمه الأخلاقية جدلاً خطيراً بلا نتيجة حقيقية تفيد القصة الثورية بشيء ملموس يقوّي ركائز مؤلفيها في المجتمع.

أما القصاصون الآخرون، فلم ينجحوا في هذا المجال، وكانوا مطالبين بالنجاح فيه لكي تتكامل صورة المعارضة اجتماعياً في مواجهة دهاء وخبث الرجعيين. وأستطيع القول إن الرؤى الأخلاقية التي بلوروها بلغت منهم مقتلاً بسبب ما بدت أنها تكرس تبعية أخلاقية للنظم الاخلاقية الرجعية.

ب ـ التخلف القصصي:

يلاحظ تخلف البطل القصصي في **نشيد الأرض** لعبد الملك نوري، إذ بدلاً من أن ينظم الواقع، ويسيطر عليه اتفاقاً مع إيمانه الواقعي الاشتراكي، فقد واجهه بغموض تجلى بسبب ضغط القمع السياسي من جهة أخرى في اعتباطية المخيلة المنتجة للحلم حلاً لمعاناة المسحوقين، والحلم لجوء للتمنيات بمخرج سحري من مأزق، خاصية للذهن المتخلف كما يرى الدكتور مصطفى حجازي.

يعتبر مجرد انفتاح فؤاد التكرلي على الشخصيات الأجنبية نزوعاً ثورياً طليعياً في القصة، لكن فؤاداً الذي تجاوز زميله مهدي عيسى الصقر في هذا الانفتاح إلى أكثر من بلد بدا متخلفاً في تعمق هذه الشخصيات مثل مهدي في هذا الصعيد. لقد تعاملا معها من الخارج، ودفع بعض أبطالها ثمن هذا التخلف (مثل بطل فؤاد في «المجرى» الذي عجز عن فهم حقيقة شخصية الزوجة الألمانية، وضحى بسبب هذا العجز بكيانه الأسري) هذا مثال واحد.

وبسبب خاصيتها الخارجية، فأن رؤية فؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر للشخصبة الإيرانية تعتبر رؤية عراقية بحتة، وبنسبة كبيرة، ومن المتوقع أن ينظر إليها الإيرانيون على هذا الأساس. لقد لاحظت، أن كل قصصهما تكاد تنسب الشخصية الإيرانية إلى قيم التخلف، أو اللاشرعية، المثيرة للمشكلات مع العراقيين. ويندر العكس، أي أن يكون العراقيون مصدراً لهذه المشكلات مع الإيرانيين، كما نجد هذا النادر نسبياً في «النفق الطويل» لمهدي عيسى الصقر، التي تضمنت إشارة صريحة إلى تعرض سائح عراقي لامرأة إيرانية في القطار. فالثابت هو الاتجاه الأول، الذي اعتمد أساساً في رؤية مهدي عيسى الصقر في «النفق» للإيراني. وقد ساد هذا الاتجاه قصص فؤاد التكرلي حيث يظهر الإيرانيون خارقين للحدود العراقية في أعمال ديالى، أو متخلفين دينياً، أو ممتهنين للدعارة التي ينهاهم العراقي عنها (في «موعد النار» و«العيون الخضر»).

واتفاقاً مع هذه الرؤية القصصية العراقية في الخمسينات للإيرانيين، فإن مهدي عيسى الصقر لم يختلف عن فؤاد التكرلي، لا في «النفق الطويل» ولا في «دماء جديدة» فاخرج «النفق» على أساس رواية عراقي شاهد عيان ذي قيم سامية بإزاء ايرانية بغي يعظها بقيمه، مثل فؤاد التكرلي تماماً في «العيون الخضر». وقد استمر مهدي في هذا النهج في قصته «دماء جديدة» فنظر إلى الرجل الإيراني الزائر باعتباره رجلاً معباً بذكرى حزينة ماضوية، وباعتباره خارقاً للحدود، بل ويسند مهدي للشرطة العراقية دور إنقاذ زوجة الإيراني من اعتداء اخلاقي يقوم به مهربون مجهولو الهوية. وفؤاد التكرلي أيضاً في «موعد النار» أسند مثل هذا الدور للشرطة العراقية. في «دماء جديدة» يصور الإيراني فاقد الارادة راغباً بالألم الحاد، قادماً من مكان عظيم التخلف (إيران) ويسعى النص إلى نفي النية الدينية بإحالتها إلى قنوات تطهر، وتصريف الألم، ودوافعها الفقر والقمع.

وهكذا يحقق مهدي إقامة رؤية قصصية عراقية حول الشخصية الإيرانية، ولكنها رؤية مؤسسة على حقيقة عدم الاتصال بالإيراني الذي لا لغة مشتركة بينه وبين المحيط العراقي العربي، الأمر الذي يكشف عن احتمالات ضعف هذه الرؤية موضوعياً. وقد أدى وصف الإيراني من الخارج إلى إلحاح لغوي تكراري لجمل بتمامها، أو لألفاظ، أو إلى تسييل الصفات لتجسيم صور التجربة الإيرانية المجهولة بسبب افتقاد لغة اتصال مشتركة. وكل هذا يعني أن مهدي رصد الفروع، وليس الأصول في تجربة الإيراني.

إن تخلف بطل مهدي عيسى الصقر في مواجهة مكان مختلف يبدو واضحاً في الأفكار، والانطباعات، فقد نظر بتخلف إلى قضية الثورة المضادة ضد حكومة مصدق الإيرانية («النفق الطويل»). تنظيره في هذا الشأن غامض، فثمة تطابق تام بين رؤيته ورؤية القرويين الإيرانيين للثورة والثورة المضادة. وبينما يجب أن يختلف البطل القصصي بوعيه المتميز نجده مثلهم لا يأتي بشيء غير الرصد الحرفي والمائع لأحداثها. ويمكن إجمال علاقته بالأرض بربطها عموماً بقضية التكيف والتخلف، فهو عراقي ابن السهول، والأقرب للصحراء العربية، ولكنه عندما يواجه الأرض الإيرانية المتنوعة سهولاً، وتضاريس، يفصح عن رؤية مضادة للصحراء (سخيفة، مقفرة، منتجة للألم، حرارتها ملهبة، جوعها، غبارها) ورؤية مندهشة خائفة وعدم إلفة، ومحنة فظيعة باتجاه تضاريس الجبال، وهي رؤية أنتجها الانكفاء على السهول، أي عدم التهيؤ للتكيف، بمعنى أنتجها تخلف الانسان في مواجهة مكان متنوع.

وعلى رغم إرادة مهدي عيسى الصقر من تشبيه السكة الحديدية بحراب الجنود، وأعمدة التلفون بأعواد المشانق رموزاً للقمع السياسي إلا أن التواتر الملحاح للدهشة العظيمة من التضاريس قد أضعف هذه الإرادة، وبلور رؤية واقعية حرفية متخلفة لأماكن غير مألوفة ويمكن فهم حال بطل «النفق الطويل» حينئذ على ضوء مفهوم التخلف، إذ يرى الدكتور مصطفى حجازي، أن الطبيعة القاسية تحمل للإنسان المتخلف إيحاء بخطر الهلاك، والكوارث المختلفة، وأن عدم قدرة الانسان المتخلف في السيطرة على الطبيعة

يجعلها تبدو اعتباطية في نظره، إنها تثير قلق الفناء بالنسبة له، وتفجر فيه الذعر الوجودي، وتفقده كل شعور بالأمن(٨). وهذا هو ما حدث تماماً لبطل «النفق الطويل» وهو ينظر بذعر إلى التضاريس الجبلية الإيرانية، وهذا يعني أن مهدي عيسى الصقر اختار بطله في إطار التخلف، بطلاً محدود الوعي بعالمه الكوني.

والواقع يلاحظ في القصة الخمسينية تخلف البطل القصصي في وعي العالم مكانياً، وحضارياً بالتالي، فأكثر القصاصين العراقيين انكفأوا على شخصيات محلية لا أفق شاملاً لها، عدا فؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر في الحدود المؤشرة سلفاً.

ويطرح غانم الدباغ مفهوماً عن التخلف الحضاري، والجنس متخلفاً بدوره، وذلك في قصته «الماء العذب» إذ لا يتقدم بشيء يذكر ذي أهمية. يستند التخلف لديه إلى محلية غير موضوعية، يقيس التخلف الشديد في الريف بالتخلف الأقل شدة في المدينة الأمر الذي جعله يتوهم صلاحية المدينة العراقية باعتبارها صورة التقدم الحقيقي بالنسبة للريف، مقايسة محلية غير كونية، أي متخلفة.

وتركزت خبرة القاص غائب طعمة فرمان على معرفة حياة الفقراء على نحو يظهره صادقاً فنياً في تقمص تجاربهم ولكنه تخلف على هذا الصعيد في إحراز معرفة متقدمة بأحوال الأغنياء عندما احتاج لهذه المعرفة، وعجز عن إتيانها، ويبدو هذا واضحاً في قصة «دجاجة وآدميون أربعة» إذ هو يرصد أحوالهم هامشياً من الخارج، فيصف عيانياً غناها، أو يصف ما تثيره سيارات الأغنياء من آثار غبار، أو رذاذ ماء في هذه القصة، أو في قصة «عمي عبرني» أو في قصته «نحو الأفق».

وحتى في قصته المخصصة لبيان الوضع الطبقية المزري لعمال السجائر في مصنع عراقي «عمران» لم نجده يذكر خصمه الطبقي بأية إضاءة وهذا يعني تخلف رؤية غائب طعمة فرمان الجدلية إلى المجتمع العراقي، فهي رؤية أحادية من وإلى الفقراء مغذاة بنقد خارجي آثاري للقامع.

ويعتبر هذا أخطر ظاهرة سلبية موضوعية تحكمت في القصاصين الخمسينيين، فأكثرهم الذين تعرضوا للقمع الطبقي، أو التفاوت، لم يكونوا على خبرة كافية بهذا القمع بدليل عدم رؤيتنا له منفذاً في قصصهم. إن نظرة شمولية لهؤلاء القصاصين الخمسينيين قد تكشف لنا درجة أصالة كل واحد منهم عن طريق مقترب التأثر، والتأثير فيما بينهم.

لا شك أن عبد الملك نوري قد انطلق من استقلال أصيل في اختيار موضوعاته التي لا نجد لها مثيلاً فيما كتبه زملاؤه الآخرون، وكان أقرب قاص إليه، فؤاد التكرلي، قد اختلف عنه في كونه انصرف إلى محاور اجتماعية مثيرة، نبش الحرمات والتعرض

(٨) د. مصطفى حجازي ـ التخلف الاجتماعي، معهد الانماء العربي، ص ١٣٧ ـ ١٣٨.

للتقاليد، والغمز من موضوعية العبادات الدينية، وتوظيف شخصيات غير عراقية في بعض قصصه، فهو الآخر توفر على استقلال أصيل في توجهاته القصصية.

وباستثناء التعرض للحرمات، فإن مهدي عيسى الصقر قد اهتم بكل هذه المحاور التكرلية، ولكنه في توظيف الشخصيات غير العراقية اقتصر على الإيرانيين فقط، وهو في هذا المحور أقل طاقة قصصية من فؤاد التكرلي الذي بدا ماهراً جداً في مخططاته العامة والقوية.

وأيّ قارىء لقصصهما «العيون الخضر» (نيسان ١٩٥٣) و«دماء جديدة» (نيسان ١٩٥٣)، و«موعد النار» (١٩٥٩)، و«النفق الطويل» (١٩٥٩)، سيكتشف ثمة تماثلاً شديداً في اختيارهما للموضوعات، وتطورها وتوقيتات نشرها، وبالتالي كتابتها، الأمر الذي يؤكد وجود تثاقف شديد بينهما على هذه الأصعدة المهمة، ومثل هذا يخلخل طاقة استقلالهما، ولكن ليس إلى حدٍّ خطير، إذ يبقى تميز كل منهما ماثلاً. وقد لاحظنا ثمة تناظراً بين كل القصاصين عدا غائب طعمة فرمان في الصدور من نظرة أخلاقية واحدة عندما يتعرضون للمرأة، والبغاء، وهذا المحور بالذات يفضح تفككاً في بنية الاستقلال.

يمكن لنا أن ندرس التأثر والتأثير بين فؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان اللذين يختلفان أساساً في رؤية العالم، فالأول، كما نعلم قد تأثر بالفكر الوجودي، فيما تأثر الثاني بالفكر الماركسي. وعندما نقارن بينهما نجد أن فؤاداً ينتقد الحياة بأكملها، في حين ينتقد غائب أطرافاً محددة فيها في «مولود آخر» يبقى غائب للشخصيات قدرة المبادرة النضالية اتفاقاً مع طبيعة أدب الواقعية الاشتراكية الذي يهديه في الأدب مخالفاً بذلك منهج فؤاد التكرلي في «الوجه الآخر» الذي يدفع أبطاله إلى الاستسلام. الأول يعترف بدور إنساني للمرأة ويتحالف معها في مواجهة الحياة القاسية والثاني يحتقر إمكاناتها، ويتركها لمصيرها في الحياة.

وفي الجملة، يبدو غائب وكأنه وضع قصته «مولود آخر» وبعض قصصه الأخرى قصدياً لتأكيد حضور مخالف منهجياً في رؤية العالم عنه لدى زملائه الآخرين، وخاصة فؤاد التكرلي في «الوجه الآخر». ولكن غائباً وفؤاداً، ويمكن أن نضيف إليهما مهدي، وغانماً، قد تماثلوا في رؤيتهم المضادة للموروث الشعبي المتخلف في الدين انطلاقاً من نزعتهم التقدمية في السياسة، والفكر، بالطبع يبدو باع غائب في مواجهة الموروث الشعبي في الدين أكثر صدامية وتجسيماً.

نتائج

ارتبطت القصة العراقية الثورية في الخمسينات بتطلعات الطبقات الفقيرة، ومثقفيها لبناء مجتمع عراقي جديد يقوم على أساس علاقات إنتاج تقدمية تضمن مصالح هذه الطبقات، وتوفر الفرص اللازمة لتقدم اجتماعي وسياسي، واقتصادي، وثقافي للإنسان العراقي، وكانت بسبب هذا الارتباط التزامي بهذه الطبقات

الناهضة مؤثرة بالجماهير عموماً، فأسهمت ببلورة جزء كبير من إيديولوجيتها المعارضة للنظام الرجعي القائم آنذاك. إلا أن الوعي الثوري في هذه القصة لم يكن دائماً شاملاً، وعميقاً، أو منظماً، وفعالاً، إذ تدرج زخمه بحسب خبرة القاص، وإمكانياته في اطار قمع النظام الرجعي لكل النضال التقدمي، وتجلياته في كافة ميادين المجتمع، ومنها ميدان الأدب. وإلى القمع السياسي يمكن إحالة أنواع التخلف في الوعي القصصي في القصة الخمسينية، إذ يلاحظ خضوع أكثر القصاصين لهيمنته سواء دروا بهذه الهيمنة، أو لم يدروا، فالتخلف ظهر مرئياً في التنفيذ النهائي للقصص منشورة على أصعدة طبيعة الشخصيات، أو الموضوعات المختارة، أو أشكال القصص.

المجتمع العراقي بكليته أيضاً، أي بقيمة الجماعية المقرة، والسائدة بأشكال عديدة، قمع وعي هؤلاء القصاصين الثوريين خلال محاولاتهم النضالية المخلصة لبلورة قيم الجماعة الفقيرة الناهضة التي يمثلونها في الأدب، وأتى أكثر هذا القمع من الحلف الرجعي المحافظ المؤيد للنظام القمعي القائم والقوي مادياً، ومؤسساتياً، وتنظيمياً، وفكرياً، ووجد صداه في صفوف الفقراء بأشكال كثيرة، وانتقل على صور تحريف قسري لأشكال، ومضامين الكتابة في القصة العراقية الثورية في الخمسينات، وخاصة فيما يتعلق بنقد البدع الدينية، أو ببلورة وجهات نظر أخلاقية جديدة بشر بها القصاصون الثوريون والتي أثبتنا تشكلها على أساس مضمون دعائي تظاهري بأخلاق فاضله تتعارض مع ما يوصف دائماً بأنه انحطاط أخلاقي يضمه النظام القمعي القائم.

لقد رأينا كيف أن الأشكال القصصية التي تتبع عادة متطلبات المضامين، خضعت بقطبيها هذين لسطوة القمع السياسي، وكيف أدى ذلك إلى أنواع التخلف القصصي في معالجة موضوعات خطيرة مثل سير طبيعة الشخصيات الأجنبية الذي أخفق تماماً بسبب قيامه على مجرد اتصال خارجي هامشي كرس كلياً رؤية عراقية بحتة.

كما رأينا كيف ظهر التخلف في رؤية الأماكن المختلفة بالنسبة لقصاص عراقي، وهو تخلف لا يختلف بحال عن نظيره الذي توجه للشخصيات الأجنبية المختلفة. وكل هذه دلائل على تخلف خبرة القصاصين العراقيين الثوريين في العراق في إدراك ضروري طليعي لعالمهم الذي رصدوه انطلاقاً من خندق المعارضة العراقية للنظام الرجعي، وهو تخلف سببه الرئيس، القمع السياسي الذي يدمر كل إمكانيات جادة للنهوض الثقافي السليم، والقوي.

إن تخلف القصة العراقية الثورية في الخمسينات ظهر جلياً، ومدوياً بعد قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ بأشكال كثيرة، وخطيرة، أعظمها الإحباط الهائل الذي تملك القصاصين والأدباء الثوريين إزاء دورهم التبعي للسياسة الجديدة التي انتهجها نظام الثورة، وتيقنهم التام من حقيقة دورهم المفرغ قبل الثورة، وبعدها بالتبعية لاحقاً، وظهر هذا النوع من التخلف بأشكال عديدة أهمها النزعة الفورية، المتسرعة لكتابة قصصية مواكبة للأحداث الجديدة.

كان من المؤكد أن يقدم القصاصون العراقيون الثوريون في الخمسينات، وبقية زملائهم الذين لم أدرس أعمالهم بسبب التحديد الكبير لمجال دراستي، نصوصاً أكثر طليعية في القصة العربية لولا أن القمع السياسي دمر هذه الاحتمالات في رحمها فظهرت في أحيان كثيرة مشوهة بنتائج هذا القمع.

إن القمع السياسي يعني الخوف على المصير، وهذا يعني في الأدب الشواري والتشوه، والتنكر، وسلوك الطرق المعوجة، والبلادة، وبالتالي يعني ولادة النصوص التوفيقية، والمعمية، والهروبية.

بغداد